AVSONIA·

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO III · MCMVIII ·

· RES · ANTIQVAE ·
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA
TIPOGRAFIA DELL'UNIONE EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45

1909

La Società Italiana d'Archeologia e Storia dell'Arte fondata in Roma il 1° gennaio 1906 si propone di favorire gli studî archeologici e storico-artistici e di secondare l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella tutela e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Pubblica una rivista " Ausonia „ la quale ha per iscopo non solo di portare un contributo alle discipline archeologiche e storico-artistiche con articoli originali, ma anche di diffondere il loro amore in mezzo a tutte le persone colte con larghi notiziarî e bollettini bibliografici che tengano al corrente dei progressi della scienza.

Il contributo sociale è di lire 20 annue per i soci ordinari, 300 per i soci perpetui e 500 per i soci benemeriti.

Può divenire socio, con diritto a ricevere la Rivista e a partecipare ad ogni altra manifestazione dell'attività sociale, chiunque voglia, purchè invii la sua adesione, raccomandata da due soci, al segretario

Prof. LUCIO MARIANI

VIA PIERLUIGI DA PALESTRINA, 55 - ROMA

al quale debbono essere pure spedite le comunicazioni scientifiche, e quanto riguarda la Rivista.

Per gli affari amministrativi occorre invece rivolgersi al

Prof. ANGELO COLINI

VIA DEL COLLEGIO ROMANO, 26 - ROMA.

AVSONIA

RIVISTA · DELLA · SOCIETÀ · ITALIANA
DI · ARCHEOLOGIA · E · STORIA · DELL'ARTE ·

ANNO III · MCMVIII ·

· RES · ANTIQVAE ·
LAVDIS · ET · ARTIS

ROMA
TIPOGRAFIA DELL'UNIONE EDITRICE
VIA FEDERICO CESI, 45

1909

SOMMARIO

SOCIETÀ ITALIANA
DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE

ATTI DELLA SOCIETÀ.

Il Consiglio direttivo ebbe a discutere più volte, nelle adunanze tenute nel primo semestre 1908, delle gravi questioni relative alla conservazione degli antichi dipinti sollevate nell'assemblea generale del 22 dicembre 1907 dai soci dott. Orbaan e prof. Mariani.

Si trattò a lungo degli affreschi del camposanto di Pisa che, purtroppo, vanno soggetti a grave deperimento, e si approvarono le conclusioni che sul problema della loro conservazione presentò in una sua relazione il segretario prof. L. Mariani.

Sulla questione in generale si deliberò di richiamare l'interessamento e lo studio di altre società affini, d'istituti artistici e archeologici e di persone competenti, e a tal uopo il vicepresidente prof. Lanciani dettò la seguente relazione:

« *Egregio Collega.*

« Uno dei problemi, dei quali la nostra Società ha fatto oggetto di studio, è quello che riguarda la conservazione delle pitture murali, che di frequente tornano in luce da ricerche eseguite fra le vestigia di monumenti antichi o medievali.

« Alcune recenti dispiacevoli esperienze, le quali hanno condotto, sia alla perdita, sia al deterioramento di insigni pitture, mostrano o quanto grande sia la nostra impreparazione nell'affrontare tali problemi, o quanto difficile sia la loro retta soluzione.

« Dobbiamo anche riconoscere che la varietà stessa delle circostanze di luogo, di profondità, di aereazione, di luce, di esposizione verso diversa plaga di cielo, della qualità e consistenza degli intonachi, della natura della superficie da essi coperta, ecc., rende impossibile di suggerire una regola generale.

« Si può in ogni caso stabilire una prima distinzione tra pitture parietarie sopra terra, come quelle di Santa Maria Antiqua, della casa paterna di Tiberio, di talune cappelle e chiese ruinose, e pitture di luoghi sotterranei e chiusi, come quelle delle catacombe, degli ipogei etruschi, dei sepolcri di via Latina, dei criptoportici della Domus Aurea, ecc.

« Questa seconda classe trovasi anche esposta ai danni prodotti da stolti sistemi d'illuminazione, che variano da luogo a luogo, secondo il capriccio dei custodi, o di chi è responsabile del loro operare.

« Noi ricordiamo come, per l'incertezza appunto di una linea razionale di condotta, gli abbaini del criptoportico della Casa d'oro sieno stati periodicamente otturati, o aperti, secondo che si cambiava pensiero circa l'azione o favorevole o contraria dell'umidità. Ricordiamo pure come le porte delle grotte etrusche sieno state alternatamente sostituite da cancelli di ferro, quando chi di ragione ha pensato che il giuoco libero dell'aria e della luce avrebbe contribuito al mantenimento dei dipinti meglio della oscurità e della umidità o viceversa.

« Per ciò che concerne gli affreschi sopra terra, noi ricordiamo come la scoperta di quelli del cosidetto Auditorio Mecenaziano all'Esquilino desse luogo a molti e vari esperimenti, e all'intervento di persone del mestiere chiamate da varie parti d'Italia. E ricordiamo come quei dipinti sieno andati pure irremissibilmente perduti.

« Noi indichiamo alla vostra attenzione anche il caso speciale delle superficie dipinte a cinabro, che anneriscono completamente al contatto dell'aria.

« Non può negarsi che il partito migliore per salvare queste opere d'arte, sempre interessanti, talvolta preziose, sia quello di distaccarle dalla parete, e trasferirle su tela, o sopra un'armatura di legno.

« Ciò è stato fatto con perfetto successo per gli affreschi della Farnesina, ora nel Museo nazionale delle Terme, e per quelli di molte fabbriche colpite di distruzione per opera del piano regolatore della città.

« [illegible] questo complesso di fatti, può essere riassunto nel modo che segue:

« I. Nel caso di affreschi esistenti, scoperti o da scoprirsi in luoghi sotterranei e privi o quasi privi di luce, ed esposti all'umidità (catacombe, cripte sepolcrali, sotterranei di chiese, ecc.), sembra miglior partito quello di mantenerli e conservarli in identiche condizioni.

« II. Nel caso di affreschi sopra terra, nei quali predomini il fondo a cinabro, proteggere questo dalla luce, coprendo il vano con tetto e munendo le finestre con vetri rossi.

« III. Nel caso di affreschi promiscui, come quelli che furono trovati in Santa Maria Antiqua, distaccarli dalla parete, trasferirli su tela, e ricollocarli a posto, lasciando tra la parete e il telaio una intercapedine di pochi centimetri.

« IV. Nel caso di affreschi sopra terra, che sono rimasti da tempo esposti all'azione dell'aria e della luce o della pioggia, proteggerli con lastre di cristallo fissate alla distanza di tre o quattro centimetri.

« Queste sono le considerazioni che abbiamo creduto utile esporvi sopra argomento di così grave interesse per l'arte e per l'archeologia. E rivolgiamo a voi calda preghiera, perchè vogliate farne, alla vostra volta, soggetto di studio, e renderci manifesto il vostro giudizio.

« Il voto collegiale delle principali associazioni archeologiche ed artistiche del Regno, indicando metodi di conservazione razionali e sperimentati, toglierebbe il pericolo di rimedi empirici che furono spesso cagione di danni irreparabili.

« Per il Consiglio direttivo
della *Società Italiana di Archeologia e Storia dell'Arte*
RODOLFO LANCIANI, *[illegible]latore* ».

La Rivista della nostra Società continua ad essere accolta con plauso nel mondo degli studiosi; recensioni [illegible] *[illegible], Fanfulla della Domenica, Cultura, Revue critique, Chronique [illegible] [illegible], Deutsche Literaturzeitung, Berliner Philologische Wochenschrift, Vossische Zeitung, Papers of the British School at Rome*, ecc.

La pubblicazione, che a tutti appare così decorosa e onorevole, assorbe pur troppo quasi per intero le rendite annuali della Società, a tal segno che non è stato ancora possibile aprire ai soci una sede decorosa e mettere a loro disposizione i libri che la Società possiede. Così pure solo in scarsa misura è stato possibile attuare quella che è pur parte essenziale del programma della nostra Società: il secondare cioè l'opera esplicata dai pubblici poteri nel rinvenimento, nella conservazione e nell'illustrazione dei monumenti che riguardano l'arte e la storia del nostro paese.

Per iniziativa dei soci prof. Venturi e Hermanin, la Società fece eseguire dei saggi nella cappella del Martirologio nella basilica di San Paolo fuori le mura in Roma per verificare, se sotto l'intonaco bianco si trovassero, come si supponeva, resti di affreschi attribuibili a Benozzo Gozzoli. L'esito delle ricerche fu purtroppo negativo.

La Società si adoperò vivamente, perchè il Ministero venisse nella deliberazione di acquistare la collezione di antichità prenestine già ornamento insigne della biblioteca Barberini, venduta poi a un antiquario fiorentino. L'acquisto è ora felicemente compiuto, e la Società sente il dovere di ringraziare, oltre che il ministro, il direttore generale delle antichità e belle arti e le autorità che per dovere d'ufficio maggiormente si occuparono della cosa, anche i propri soci che prestarono spontaneamente con ogni alacrità e sacrificio del loro tempo, opera saggia ed energica a favore della cosa, e cioè specialmente gli onorevoli Roberto Galli e Nello Toscanelli.

Nella primavera furono fatte delle gite sociali a Palestrina con la guida del vicepresidente prof. Rodolfo Lanciani, e a Cori con la guida dei professori Gustavo Giovannoni, Federico Hermanin e Lucio Mariani.

Inoltre il socio colonnello Mariano Borgatti illustrò con una splendida conferenza sul luogo Castel Sant'Angelo, l'insigne monumento, alla cui conservazione egli ha dedicato tanto nobili fatiche.

La nostra Società ha perduto in quest'anno il socio perpetuo e già vicepresidente onorevole senatore **Bonaventura Chigi Zondadari,** morto in Siena il 19 novembre 1908.

L'on. Chigi Zondadari era nato a Firenze nel 1840; deputato di Montalcino e poi di Siena dal 1876, fu nominato nel 1892 senatore del regno. Assiduo e operoso nella vita pubblica, fu nella privata nobile esempio di patrizio italiano, solerte e intelligente nel sovrintendere alle sue aziende agricole, colto, illuminato, saggiamente liberale verso le arti e le scienze. Il sentimento d'arte che ebbe squisito e ardente, lo animò sia alla tutela e alla difesa dei monumenti della sua Siena, sia alla formazione di mirabili raccolte archeologiche ed artistiche nei suoi palazzi di Siena, di Roma, di San Quirico. L'amore per la campagna, e le vedute larghe che egli aveva in fatto di agricoltura lo indussero a favorire con raro mecenatismo gli studi di fisica, di meteorologia e di mineralogia.

Tanto varie e tanto nobili attività gli meritarono la stima generale, e provocarono al momento della sua morte unanimi manifestazioni del più vivo cordoglio, alle quali si associa la nostra *Ausonia*.

ELENCO DEI SOCI.

SOCI PERPETUI.

1. Caetani principe Leone, *Roma.*
2. [illegible]
3. [illegible]
4. [illegible]
5. [illegible]
6. Lattes prof. Elia, *Milano.*
7. Municipio di Milano.
8. [illegible]
9. Paganini ing. Roberto, *Roma.*
10. Pallavicini principe Giulio, *Roma.*

SOCI ORDINARI.

1. Alfonsi Alfonso, *Este.*
2. Ambrosetti prof. Juan, *Buenos Ayres.*
3. Amelung prof. Walther, *Roma.*
4. Antonelli avv. Mercurio, *Montefiascone.*
5. Apolloni comm. Adolfo, *Roma.*
6. Associazione Archeologica Romana, *Roma.*
7. Aurigemma dott. Salvatore, *Roma.*
8. Avignone di San Teodoro avv. Domenico, *Roma.*
9. Bacchelli Riccardo, *Bologna.*
10. Bacci dott. Peleo, *Firenze.*
11. [illegible]
12. Bacile di Castiglione ing. Gennaro, *Bari.*
13. Bagatti-Valsecchi nob. Fausto, *Milano.*
14. Baglioni prof. Silvestro, *Roma.*
15. Baldi avv. Rodolfo, *Roma.*
16. Balladoro conte Arrigo, *Verona.*
17. Ballerini dott. Francesco, *Como.*
18. Balzani conte prof. Ugo, *Roma.*
19. Baragiola prof. Emilio, *Riva San Vitale (Canton* [illegible]
20. Bariola dott. Giulio, *Modena.*
21. Barsanti cav. Alessandro, *Cairo.*
22. [illegible]
24. Basile arch. prof. Ernesto, *Palermo.*
25. Beloch prof. Giulio, *Roma.*
26. Benedetti prof. D. Enrico, *Roma.*
27. Bensa prof. senat. Paolo Emilio, *Genova.*
28. Biancale dott. Michele, *Tivoli.*
29. Bianchi-Cagliesi dott. D. Vincenzo, *Roma.*
30. Biblioteca del Nuovo Circolo, *Roma.*
31. Biblioteca Municipale, *Reggio Emilia.*
32. Blaserna on. senat. Pietro, *Roma.*
33. Boccardi marchesa Anna, *Roma.*
34. Bodio on. senat. Luigi, *Roma.*
35. Boella dott. D. Ferruccio, *Alba.*
36. Boffi prof. Angelo, *Mortara.*
37. Bonarelli conte dott. Guido, *Gubbio.*
38. Bonci-Casuccini nob. dott. Emilio, *Chiusi.*
39. Boncompagni principe mons. Ugo, *Roma.*
40. Boni arch. comm. Giacomo, *Roma.*
41. Bordonaro di Chiaromonte on. senat. Gabriele, *Palermo.*
42. Borgatti col. Mariano, *Roma.*
43. Boselli on. Paolo, *Roma.*
44. Bragg miss H. B., *Roma.*
45. Bragg miss S. B., *Roma.*
46. Breccia prof. Evaristo, *Alessandria d'Egitto.*
47. Brunelli-Bonetti conte Antonio, *Padova.*
48. Bulwer miss Agnese, *Roma.*
49. Bulwer miss Dora, *Roma.*
50. Caetani-Lovatelli donna Ersilia, *Roma.*
51. Cagnola Guido, *Milano.*
52. Calonghi prof. Ferruccio, *Genova.*
53. Calvia prof. Giuseppe, *Mores (Sassari).*
54. Campanini prof. Naborre, *Reggio Emilia.*
55. Campi nob. Luigi, *Cles (Trentino).*
56. Campori march. Matteo, *Modena.*
57. Cannizzaro ing. arch. Mariano, *Roma.*
58. Cantalamessa prof. Giulio, *Roma.*
58. Cantarelli prof. Luigi, *Roma.*
60. Capaldo on. dep. Luigi, *Sant'Angelo dei Lombardi*
61. Cappelli march. Alfonso, *Aquila.*
62. Cardinali prof. Giuseppe, *Genova.*
63. Carotti prof. Giulio, *Milano.*

64. Castelfranco prof. Pompeo, *Milano.*
65. Cavagna-Sangiuliani conte comm. Antonio.
66. Cavallari-Cantalamessa dott. Giulia, *Torino.*
67. Cerruti on. senat. Valentino, *Roma.*
68. Cervetto prof. Luigi Augusto, *Genova.*
69. Cesano dott. Lorenzina, *Roma.*
70. Chigi principe Mario, *Roma.*
71. Ciaccio dott. Lisetta, *Roma.*
72. Cian prof. Vittorio, *Pisa.*
73. Ciccaglione prof. Federico, *Catania.*
74. Cocchi prof. Igino, *Firenze.*
75. Coletti dott. Luigi, *Treviso.*
76. Colini prof. Giuseppe Angelo, *Roma.*
77. Columba prof. Gaetano Mario, *Palermo.*
78. Cora prof. Guido, *Roma.*
79. Correra prof. Luigi, *Napoli.*
80. Cottafavi on. dep. Vittorio, *Modena.*
81. Croce Benedetto, *Napoli.*
82. Cugia di Sant'Orsola march. Diego, *Roma.*
83. Cultrera dott. Giuseppe, *Roma.*
84. Curtopassi contessa Camilla, *Roma.*
85. D'Achiardi dott. Pietro, *Roma.*
86. Dal Borgo dott. Pio Paolo, *Pisa*
87. Dalla Vedova on. sen. Giuseppe, *Roma.*
88. D'Ancona dott. Paolo, *Firenze.*
89. Danesi cav. Cesare, *Roma.*
90. Da Ponte dott. Pietro, *Brescia.*
91. De Amicis prof. Vincenzo, *Alfedena* (*Aquila*).
92. De Bernardi Antonio, *Nuoro.*
93. De Filippi dott. Filippo, *Roma.*
94. Dei ing. Giunio, *Roma.*
95. Della Seta dott. Alessandro, *Roma.*
96. Della Torre dott. Ruggero, *Cividale del Friuli.*
97. Delogu prof. Pietro, *Catania.*
98. De Mandato cav. Arcangelo, *Costantinopoli.*
99. De Marchi prof. Attilio, *Milano.*
100. De Nicola dott. Giacomo, *Roma.*
101. De Petra prof. Giulio, *Napoli.*
102. De Ruggiero prof. Ettore, *Roma.*
103. De Ruggiero prof. Roberto, *Cagliari.*
104. De Sanctis avv. Filippo, *Roma.*
105. De Sanctis prof. Gaetano, *Torino.*
106. Di Casamichela prof. Giovanni, *Lucca.*
107. Di Fabio prof. D. Adelchi, *Roma*
108. Di Lullo prof. Antonio, *Isernia.*
109. Di San Martino conte Enrico, *Roma.*
110. Di Scalea principe senat. Francesco, *Palermo.*
111. Ducati dott. Pericle, *Bologna.*
112. Eusebio prof. Federico, *Genova.*
113. Fago dott. Vincenzo, *Cairo.*
114. Felissent conte Giangiacomo, *Treviso.*
115. Ferrari prof. Ettore, *Roma.*
116. Ferraris contessa Angiolina, *Roma.*
117. Festa prof. Nicola, *Roma.*
118. Filangieri di Candida conte dott. Antonio, *Napoli.*
119. Fiocca arch. Lorenzo, *Perugia.*
120. Fogazzaro on. senat. Antonio, *Vicenza.*
121. Fonteanive avv. Rodolfo, *Roma.*
122. Fracassetti prof. Francesco, *Bologna.*
123. Fraccaroli prof. Giuseppe, *Torino.*
124. Franchi de' Cavalieri dott. Pio, *Roma.*
125. Fraschetti dott. Attilio, *Tivoli.*
126. Frati prof. Carlo, *Venezia.*
127. Frova dott. Arturo, *Milano*
128. Gallavresi dott. Giuseppe, *Milano.*
129. Galli prof. D. Ignazio, *Velletri.*
130. Galli on. dep. Roberto, *Roma.*
131. Gallina prof. Francesco, *Napoli.*
132. Gallo Boleslao, *Roma.*
133. Gamurrini prof. Gian Francesco, *Arezzo*
134. Ganga prof. Pietro, *Nuoro (Sassari).*
135. Garlanda prof. Federico, *Roma.*
136. Gattini conte Nicola, *Matera.*
137. Gentiloni-Silveri conte Aristide, *Tolentino.*
138. Gerini col. G. B., *Cisano sul Neva.*
139. Gerola dott. Giuseppe, *Verona.*
140. Gervasio dott. Michele, *Bari.*
141. Ghirardini prof. Gherardo, *Bologna.*
142. Ghislanzoni dott. Ettore, *Roma.*
143. Giorgi prof. Ignazio, *Roma.*
144. Giovagnoli on. dep. Raffaello, *Roma.*
145. Giuffrida-Ruggeri prof. Vincenzo, *Napoli.*
146. Giussani ing. Antonio, *Como.*
147. Giusti Domenico, *Roma.*
148. Gnoli conte prof. Domenico, *Roma.*
149. Grampini Ottavio, *Roma*
150. Greppi conte Emanuele, *Milano.*
151. Grossi-Gondi prof. Felice, *Roma.*
152. Guidi prof. Ignazio, *Roma.*
153. Halbherr prof. Federico, *Roma.*
154. Helbig prof. Wolfgang, *Roma.*
155. Hermanin prof. Federico, *Roma.*
156. Hülsen prof. Christian, *Roma.*
157. Jatta on. dep. Antonio, *Ruvo di Puglia.*
158. Jatta dott. Michele, *Ruvo di Puglia.*
159. Jerace prof. Francesco, *Napoli.*
160. Joppelli prof. Gaetano, *Napoli.*
161. Karo prof. Georg, *Atene.*
162. Lanciani prof. Rodolfo, *Roma.*
163. Lecca-Ducagini cav. Giulio, *Roma.*
164. Locatelli cav. Giacomo, *Fontanella Mantovana.*
165. Loddo dott. Romualdo, *Cagliari.*
166. Loewy prof. Emanuele, *Roma.*
167. Lupacchioli avv. Scipione, *Roma.*
168. Lupatelli prof. Angelo, *Perugia.*

169. Lusignani prof. Luigi, *Parma.*
170. [illegible]
171. [illegible]
172. Malaguzzi-Valeri conte dott. Francesco, *Milano.*
173. Malvezzi conte dott. Aldobrandino, *Bologna.*
174. Mancini prof. Ernesto, *Roma.*
175. Marchi dott. Antonio, *Roma.*
176. Mariani prof. Lucio, *Pisa.*
177. Marietti dott. Antonio, *Milano.*
178. Mariotti on. senat. Giovanni, *Parma.*
179. Martinori ing. Edoardo, *Roma.*
180. [illegible]
181. Mauceri dott. Enrico, *Siracusa.*
182. Mauceri ing. Luigi, *Roma.*
183. [illegible]
184. [illegible]
185. Mercati mons. Giovanni, *Roma.*
186. Milanese prof. Giovanni, *Treviso.*
187. [illegible]
188. Minto dott. Antonio, *Dolo (Venezia).*
189. Monteverde on. senat. Giulio, *Roma.*
190. Monticolo prof. Giovanni, *Roma.*
191. Montrésor on. prof. Luigi Massimiliano, *Roma.*
192. Montuori avv. Raffaele, *Napoli.*
193. Moore miss Lucia, *Roma.*
194. Moris magg. Mario, *Roma.*
195. Morpurgo dott. Lucia, *Roma.*
196. Morpurgo Renato, *Alessandria d'Egitto.*
197. Mosso on. senat. Angelo, *Torino.*
198. Müller Carlo, *Intra (Novara).*
199. Municipio di Frascati.
200. Municipio di Marino.
201. Municipio di Napoli.
202. Municipio di Venezia.
203. Muñoz dott. Antonio, *Roma.*
204. Museo archeologico, *Ancona.*
205. [illegible]
206. Museo nazionale romano.
207. [illegible] *Roma.*
208. Naggiar Carlo, *Alessandria d'Egitto.*
209. Nardini ing. Oreste, *Velletri.*
210. Negrioli dott. Augusto, *Bologna.*
211. Nogara prof. Bartolomeo, *Roma.*
212. [illegible]
213. Ongaro arch. prof. Massimiliano, *Venezia.*
214. Orbaan dott. J., *Roma.*
215. Origoni Luigi, *Milano.*
216. [illegible]
217. Ostini cav. Alessandro, *Roma.*
218. Ozzola dott. Leandro, *Roma.*
219. Pace Biagio, *Palermo.*
220. Paolozzi conte Claudio, *Roma.*
221. Paribeni dott. Roberto, *Roma.*
222. Pascal prof. Carlo, *Catania.*
223. Pasquali dott. Giorgio, *Roma.*
224. Pasquinangeli avv. Giocondo, *Roma.*
225. Patroni prof. Giovanni, *Pavia.*
226. Pecchiai Pio, *Roma.*
227. Pedace prof. Andrea, *Reggio di Calabria.*
228. Pedroli prof. Uberto, *Bologna.*
229. Pellati dott. Franz, *Roma.*
230. Pellegrini prof. Giuseppe, *Padova.*
231. Perali Pericle, *Roma.*
232. Perazzi signorina Lina, *Roma.*
233. Pernier dott. Luigi, *Firenze.*
234. Pestalozza dott. Uberto, *Milano.*
235. Petitti di Roreto conte generale Alfonso, *[illegible]*
236. Pettazzoni dott. Raffaele, *Bologna.*
237. Pigorini prof. Luigi, *Roma.*
238. Poggi avv. Gaetano, *Genova.*
239. Poggi comm. Vittorio, *Savona.*
240. Pompilj on. dep. Guido, *Roma.*
241. Pontani dott. Costantino, *Roma.*
242. Poperti signorina Carlotta, *Roma*
243. Pranzetti comm. Carlo, *Roma.*
244. Pressi dott. Eloisa, *Roma.*
245. Pribram prof. Alfred, *Praga.*
246. Prosdocimi prof. Alessandro, *Este.*
247. Pugliesi-Marino prof. Salvatore, *Catania.*
248. Puschi prof. Alberto, *Trieste.*
249. Putortì prof. Nicola, *Roma.*
250. Quagliati prof. Quintino, *Taranto.*
251. Retrosi prof. Emilio, *Roma.*
252. Ricci prof. comm. Corrado, *Roma.*
253. Ricci prof. Serafino, *Milano.*
254. Ridola on. dep. Domenico, *Matera.*
255. Rivoira comm. Gian Teresio, *Roma.*
256. Rizzo prof. Giulio Emanuele, *Torino.*
257. Rosadi on. dep. Giovanni, *Firenze.*
258. Rossello prof. Adolfo, *Genova.*
259. Rossi prof. Pietro, *Siena.*
260. Rossi avv. Pasquale, *Roma.*
261. Sacchi prof. Pericle, *Cremona.*
262. Salinas prof. Antonino, *Palermo.*
263. Santamaria Pietro, *Roma.*
264. Savignoni prof. Luigi, *Roma.*
265. Savini cav. Francesco, *Teramo.*
266. Scano ing. Dionigi, *Cagliari.*
267. Scaravelli Annibale, *Roma.*
268. Scarzello Oreste, *Genova.*
269. Schiaparelli prof. Celestino, *Roma.*
270. Schiaparelli prof. Ernesto, *Torino.*
271. Schulz prof. Joseph, *Praga.*
272. Scialoia on. senat. Vittorio, *Roma.*
273. Scipioni prof. Scipione, *Ascoli Piceno.*
274. Scotti cav. Luigi, *Piacenza.*

275. Sernrci prof. Angelo, [illegible].
276. Seccia Cortes prof. Pasquale, *Marino (Roma)*.
277. Seletti avv. Emilio, *Milano*.
278. Serafini prof. Camillo, *Roma*.
279. Sergi prof. Giuseppe, *Roma*.
280. Sim miss S., *Roma*.
281. Soragna march. Antonio, *Milano*.
282. Sordini prof. Giuseppe, *Spoleto*.
583. Spadolini prof. Ernesto, *Ancona*.
284. Spalletti-Rasponi contessa Gabriella, *Roma*.
285. Spano dott. Giuseppe, *Pompei*.
286. Spighi arch. prof. Cesare, *Firenze*.
287. Spinelli barone Marcello, *Napoli*.
288. Staderini prof. Giovanni, *Roma*.
289. Stampini prof. Ettore, *Torino*.
290. Stara-Tedde dott. Giorgio, *Roma*.
291. Stettiner comm. Pietro, *Roma*.
292. Sticotti prof. Piero, *Trieste*.
293. Supino prof. Igino Benvenuto, *Bologna*.
294. Tambroni avv. Ugo, *Roma*.
295. Taramelli prof. Antonio, *Cagliari*.
296. Tarasi Michele, *Roma*.
297. Taverna conte Paolo, *Roma*.
298. Tedeschi prof. Enrico, *Padova*.
299. Terzaghi dott. Nicola, *Firenze*.
300. Tiranti prof. Vittorio, *Firenze*.
301. Tirelli avv. Adelchi, *Roma*.
302. Toesca dott. Pietro, *Torino*.
303. Tognola cav. Paolo, *Roma*.
304. Tommasini on. senat. Oreste, *Roma*.
305. Tonnini prof. Silvio, *Bologna*.
306. Toscanelli on. dep. Nello, *Pontedera*.
307. Trasatti Raffaele, *Roma*.
308. Traverso ing. Giovanni Battista, *Alba*.
309. Tropea prof. Giacomo, *Padova*.
310. Turchi prof. D. Nicola, *Roma*.
311. Vanacore dott. Francesca, *Castellammare di Stabia*
312. Vasari cav. Alessandro, *Roma*.
313. Venturi prof. Adolfo, *Roma*.
314. Venturi dott. Lionello, *Roma*.
315. Viale comm. Clemente, *Roma*.
316. Vigoni on. senat. Pippo, *Milano*.
317. Vitelli prof. Girolamo, *Firenze*.
318. [illegible] cav. Andrea, *[illegible] (Pisa)*.
319. Zanardi col. Roberto, *Bologna*.
320. Zanca arch. prof. Antonio *Palermo*.
321. Zannoni arch. prof. Antonio, *Bologna*.
322. Zippel prof. Giuseppe, *Roma*.
323. Zocco-Rosa prof. Antonio, *Catania*.
324. Zottoli dott. Giampietro, *Salerno*.

ARTICOLI

ANTINOO-SILVANO.

STELE SCOLPITA DA ANTONIANO D'AFRODISIA (*).

Tav. I.

Silvano fama est veteres sacrasse Pelasgos,
arvorum pecorisque deo, lucumque diemque,
qui primi fines aliquando habuere Latinos.
VERG. *Aen.* VIII, v. 600 ss.

Dagli ultimi pendii de' Monti Albani degradanti verso il mezzogiorno, si stende quella parte della Campagna, compresa fra la Via Appia, ad oriente, e un'altra via antica — di cui affiora qua e là il selciato, fra le grame erbe e gli arbusti — che ricongiungeva Lanuvium ad Antium. Lungo questa linea è il latifondo Torre del Padiglione, a cui dà nome la disadorna torre feudale, che imperava fosca sulla distesa dei campi quasi deserti.

Intorno álitano le memorie degli Dei indigeti dei Volsci, dai superstiziosi santuari di Iuno Sospita, della Fortuna Gemina, della Mater Matuta; e i nomi nuovi della Campagna, pieni di leggende e di paure, nel silenzio evocatore di chi vaghi pensoso per quelle solitudini, fan sì che l'anima senta, quasi, e riveda nell'imagine rapida i giorni tristi in cui passò, per le vie ampie, per i campi colti, per le ville

(*) Il ritardo nella pubblicazione di questo mio articolo, già scritto da alcuni mesi, è dovuto a ragioni personali, ch'io spero apprezzabili, considerando l'ufficio che tenevo, quando avvenne la scoperta dell'opera d'arte: scoperta che fu regolarmente denunziata proprio a me, come Direttore del Museo Nazionale Romano, e della quale informai subito la Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti. (Lettera del 28 dicembre 1907, n. 495. A norma dell'art. 376 del regolamento 17 luglio 1904, la denunzia della scoperta fortuita degli oggetti d'antichità deve essere fatta al Sovrintendente, che non era ancora nominato). La mia relazione ufficiale poi, vide la luce nelle *Notizie degli Scavi*, fasc. II, febbraio 1908, p. 48 e segg.

Ma intorno al rilievo di Antinoo cominciarono assai presto a ronzare sensali e seccatori; sì che non fu difficile ad alcuni zelanti informatori di dare dell'opera d'arte premature notizie, della qual cosa io ho creduto opportuno lamentarmi pubblicamente.

G. E. R.

La pubblicazione quasi contemporanea del rilievo di Antoniano, fatta dal nostro ch. collaboratore prof. G. E. Rizzo negli estratti di *Ausonia*, divulgati fino dal mese di agosto, e dal prof P. Gauckler nei *C. R. de l'Acad. des II. et BB. LL.*, 1908, p. 338-347, ha dato luogo ad una controversia d'indole delicata sul diritto di precedenza Oltre a ciò che è detto nella nota qui accanto, sta il fatto che l'incarico di illustrare il rilievo era stato affidato dall'Istituto di Fondi Rustici al Rizzo (v. T. POGGI, *Relazione intorno all'anno agrario 1906-907* [Istituto di Fondi Rustici], p. 181) sino dalla prima ispezione fatta dal medesimo sul luogo del trovamento, il 10 gennaio 1908. E se tale pubblicazione ha dovuto prorogarsi sino al mese in cui fu divulgato l'estratto, la Redazione ha il dovere di riconoscere che il ritardo è dovuto a circostanze eccezionali, tra le quali non ultime le difficoltà tipografiche sorte per la stampa del presente volume. D'altra parte il presidente dell'Istituto dei Fondi Rustici ha dichiarato che, dopo trascorso parecchio tempo dalla data della scoperta, altre persone hanno avuto la facoltà di dar notizia del rilievo: della quale misura, però, nè la Redazione, nè il Rizzo sono stati informati. (*N. d. R.*).

eleganti e quiete, la distruzione: e i boschi, già sacri, arsero, e le acque male ebbero, sulle terre sfortunate, imperio di squallore e di morte. Tacque, per secoli, la feconda opera degli uomini: le rovine e l'oblio copersero perfino la fede nella vita lieta, nella prosperosa fertilità di quei campi.

Ora che l'industria e le congiunte forze del denaro han sottratto Torre del Padiglione all'ignavia secolare dei Signori, si tenta, con lenti principî ma sicuri, di fecondare di nuovo le già deserte terre, ridonandole al rumore del lavoro e della vita: ed auspicio lieto per quest'opera di civiltà iniziata dall'Istituto dei Fondi Rustici, è la scoperta della quale qui parlo; auspicio di ricchezza, a cui l'arte dà un'impronta antica, quasi pagana.

Un breve tratto della vasta tenuta era stato scelto per impiantarvi un vigneto: e proprio all'inizio dei lavori per dissodare il terreno, risorse, nei primi giorni del dicembre passato, la marmorea imagine di Antinoo vendemmiatore, apparizione della feconda vita che questi campi allietava nei secoli passati. Se l'evento, quasi poetico, della scoperta prepara l'anima nostra ad ammirare l'opera d'arte, questa non ha poi bisogno di parole di lode, poichè bella di per se stessa. Sarà piuttosto nostro, forse non difficile e certamente graditissimo cómpito, spiegarne il soggetto ed assegnarle il posto che le spetta nella storia dell'arte, ricercandone criticamente le fonti della concezione e delle forme e il magistero dello stile e della tecnica.

Giaceva, dunque, il rilievo a circa un metro di profondità dal piano di campagna, in mezzo agli ultimi e veramente miserandi avanzi di una villa romana,[1] con la faccia scolpita verso la terra che, madre sempre pia, lo aveva celato nel suo seno e protetto chi sa per quanti secoli: ed a ciò se ne deve la conservazione quasi perfetta. Ma per la villa abbandonata, nell'ora della rovina, eran divampate

[1] Trascrivo dalla citata mia relazione nelle *Notizie* [illegible] alcuni cenni descrittivi delle rovine e di qualche frammento antico: « La parte del terreno, scelta dall'on. prof. Tito Poggi, direttore dell'Istituto di Fondi Rustici, per l'impianto di un vigneto, presentava un lieve innalzamento dal piano di campagna; e iniziati i lavori, non tardarono ad apparire tracce di antiche fabbriche. Quando visitai il luogo, potei esaminare avanzi di impiantito con rozzi mosaici a bianco e nero, rocchi di piccole colonne e capitelli di peperino di sagoma tuscanico-romana, mattoni (non potei trovare esemplari con bollo) e frammenti di lastre di marmo per rivestimento di pareti e per pavimenti.

« Potei inoltre vedere due pezzi di *fistulae aquariae*, di medio modulo, una col bollo: HERMES FECIT, e l'altra col bollo male impresso e molto corroso.

« Non era possibile seguire le tracce dei muri o avere un'idea qualsiasi della pianta del fabbricato, perchè l'opera del lavoro agricolo non mirava a questo fine. Del resto, più che rovine considerevoli, potevan vedersi lievi tracce di antiche fabbriche di età imperiale romana, probabilmente avanzi ultimi di una piccola villa, da secoli completamente devastata e spogliata.

« Qua e là, sul terreno, altri avanzi fu dato raccogliere, compreso un frammento di iscrizione sepolcrale su lastra di marmo » (pubblicato nelle citate *Notizie*).

Ringrazio il mio onorevole amico comm. Emilio Maraini, che primo mi diede privata notizia della scoperta; e ringrazio pure gli altri componenti la Direzione dell'Istituto dei Fondi Rustici per le cortesie usatemi. Ma assai più grato io vorrei e dovrei dichiararmi, se codesti onorevoli signori non cedessero a troppo rigidi criterii amministrativi, resistendo alla cupidigia di esaltati collezionisti più o meno americani, avidi sempre di spogliare l'Italia de' suoi tesori d'arte.

le fiamme, che arsero intorno alla marmorea imagine pensosa, custode dei campi, e ne oscurarono e calcinarono quasi tutta la superficie: onde questo può dirsi quasi l'unico danno sofferto dall'opera d'arte, danno certamente non lieve, come quello che ne compromette la durata nell'avvenire, e nuoce non poco all'effetto della bellezza. [1]

È scolpito il rilievo in un marmo di grana fine e spessa con piccoli cristalli lucenti, ch'io giudico — non senza qualche riserva — marmo lunense, difficile presentandosi, per le condizioni delle quali ho parlato, la disamina del materiale, ed essendo pure questa disamina, nel caso nostro, per quanto dopo dirò, di singolare importanza. È alto m. 1.43, largo alla base m, 0.63. e all'estremità superiore m. 0.69; spesso, nella media, m. 0.11. In forma di stele, chiusa intorno da cornice composta di un semplice piano e di una gola, ha nella parte inferiore un « aggetto » che serve di base alla figura. Il lavoro della faccia posteriore è lasciato grezzo di martellina; e il piano esterno dei lati, anch'esso non rifinito e lasciato di scalpello, ha tre intaccature su ciascuna parte: onde è lecito dedurre che il rilievo dovesse essere incastrato e fermato da grappe di ferro, lungo i lati lunghi.

Ma questo facile accertamento non ci dà un'idea precisa sulla destinazione del rilievo, resa ancor meno comprensibile dalla notevole rastremazione che esso presenta dall'alto al basso, e che raggiunge, anche nel campo interno, la differenza di circa sette centimetri. L'unica congettura possibile, è che il rilievo fosse incluso (dentro un'edicola?) fra due pilastri rastremati in senso inverso cioè, dal basso all'alto: ma la rastremazione dei pilastri avrebbe dovuto essere così accentuata, che la congettura diventa, per questo, meno probabile; salvo che non si voglia ammettere per i pilastri una forma insolita ed eccezionale.

Esso non è scolpito in un sol pezzo; forse perchè, progredita già l'opera, il marmo presentò qualche mancanza nella parte superiore, che convenne scolpire separatamente e ricongiungere con ben dissimulato artificio. La linea della sutura va dall'altezza del grappolo d'uva, che si vede a sinistra, fino alla testa della figura e fino al peduncolo dell'altro grappolo e alla cornice. Questo pezzo fu ricongiunto con abile opera di tassello nelle due superficie accostate, mercè due pernii di bronzo in forma di doppia ascia, che sono, anche oggi, serviti a tener fermo il pezzo che s'era distaccato. Convenne allo scultore, per il disgraziato incidente occorsogli nell'opera, scolpire la parte superiore della testa in un tassello da ricongiungere, il quale è andato perduto. E mancano inoltre l'ultima falange del mignolo della mano destra e del pollice della sinistra; e l'oggetto, anch'esso lavorato a parte, che Antinoo teneva nella mano sinistra abbassata, oggetto che sapremo qual fosse. In tutto il resto la conservazione è ottima, se ne togli le parti che maggiormente ebbero a soffrire per l'azione del fuoco.

[1] La fotografia su lastra ortocromatica attenua di molto questo difetto.

Il rilievo rappresenta Antinoo, volto verso la sua destra, vestito di una breve tunica esomide, con corte maniche, la quale lascia libero tutto il braccio destro, nuda la spalla e parte del torace; e, cinta alla vita, ricade con morbidissime pieghe, formando un ricco *kolpos*.

La testa chiomata e coronata di un serto di pino, è lievemente reclinata sulla destra; e lo sguardo pensoso è rivolto verso il punto a cui tende l'azione della figura. Dietro la cornice del rilievo spunta un tralcio di vite, che si svolge accanto e sopra la testa di Antinoo; il quale accosta la mano armata di una ben costrutta roncola, per recidere il tralcio, da cui pendono, fra pampini e viticci, due grappoli d'uva. Nella sinistra abbassata, con le dita lievemente inarcate, si vede ancora, scolpita sul fondo del rilievo, l'estremità di un ramo, che penetra nel pugno semiaperto, dentro il quale andava ad innestarsi (lavorato a parte, come il tassello dimostra) un ramoscello, certamente di pino, attributo costante della figura, nel modo in cui lo scultore l'aveva concepita, e che sarà presto da noi dichiarato.

Dal lato destro, a metà nascosto dalla cornice del rilievo, sta un cane, che sollevando il muso arguto, reclinate indietro le lunghe orecchie sottili, par che partecipi all'azione che il suo signore sta per compiere. E accanto alla figura, dall'altro lato, vedesi un'ara con alto basamento, e su di essa i dolci frutti dell'autunno e una grossa pigna. Ed anche l'ara si suppone che continui dalla parte sinistra; onde è da osservare che la cornice non serve tanto per adornare la rappresentanza figurata, quanto per circoscrivere il bel quadro in armonica elegantissima compostezza di linea, nascondendo una parte degli accessorî: dell'ara, cioè, del cane e del tralcio. La faccia anteriore dell'ara fu scelta dall'autore come la parte più adatta per incidervi il suo nome, in nitide lettere, dai contorni precisi e sicuri:

ΑΝΤⲰΝΙΑΝΟϹ

ΑΦΡΟΔΕΙϹΙΕΥϹ

ΕΠΟΙΕΙ

La figura, che è disegnata quasi di profilo nella metà inferiore del corpo, si svolge quasi al pieno prospetto nel torace e nel braccio destro; e torna di profilo nella testa, della quale è appena espressa, salendo di scorcio dal piano del rilievo, una

piccola parte della fronte e dell'occhio destro. Lo schema è quello policleteo del Doriforo, ma con inverso movimento delle braccia: la figura pianta sulla gamba destra, mentre la sinistra, ripiegata e tirata indietro, poggia sulla base soltanto per l'estremità delle dita. Or accanto a questa gamba in movimento sta il braccio fermo e disteso, come accanto alla gamba destra in riposo sta il braccio in movimento: azione c h i a s t i c a che non può sfuggire, per un giusto apprezzamento stilistico di questo assai notevole rilievo.

Insigne per morbidezza di modellato, per pluralità di piani degradanti, per finezza di tocco, è il nudo della figura; nella quale ci sarebbe appena da rimproverare il polso troppo largo e quadrato della mano destra. Nè minore è l'arte del panneggio, nel ben dissimulato studio delle pieghe semplici, ne' bei piani larghi, nell' accuratezza quasi eccessiva, per cui l'artista volle inciso persino il doppio contorno delle cuciture negli orli, con studio scrupoloso del vero. E tutta la superficie della scultura, sia nel nudo che nel panneggio, non ha quella fredda levigatezza, che nuoce all'effetto di alcune sculture dell'età adrianea; ma è lasciata di raspa sottile, specie nella esomide, in relazione, direi quasi, di colore e di tatto con le parti nude.

La testa, bellissima, ha tutte le impronte g e n e r a l i del « tipo » di Antinoo. La fronte, quasi per intero velata dai folti riccioli ricadenti, con lieve distacco dalla linea del naso, robusto insieme e delicato di contorni (e nel nostro rilievo intatto!); le labbra tumide e carnose con la profonda insenatura del breve mento che scende alle linee sinuose del collo; l'occhio assai incavato verso l'angolo interno ed ombreggiato dalle folte lunghe sopracciglia plasticamente espresse; e la fiorente ricchezza della chioma inanellata: tutti questi caratteri noi siamo avvezzi a vederli nelle numerose riproduzioni di Antinoo. Ma, sia detto in principio, il nostro scultore pare che tenda ad un'imagine più raffinata e più sentimentale della malinconica e sensuale bellezza del giovinetto bitinio.

Nè questo rilievo è di quelle opere d'arte nelle quali le parti secondarie e gli accessorî possano, talvolta, esser trascurati. Qui tutto ha avuto dallo scultore diligentissimo la stessa cura: il cane è un modello di finitezza, nei passaggi delle forme asciutte, ombreggiate da lieve pelo; nei denti che si intravedono pel ghigno caratteristico della bestia contenta e quasi sorridente; nelle zampe nervose dalle robuste unghie. I pampini radi del pieghevole tralcio (della cui corteccia sono espresse sino le venature), scolpiti con morbida freschezza, sembrano leggermente adagiati, l'uno accanto all'altro, sulla superficie del rilievo: e tanto essi che il tralcio ed i grappoli si svolgono in piano, con evidente ritorno alla schematica semplicità di un'arte più antica, lontana dalla tecnica « illusionistica » con cui sono scolpiti i rami e le foglie nei rilievi ellenistici o augustei.

Ma se dell'esame dell'opera d'arte in sè e ne' suoi caratteri esterni, passiamo al concetto al quale essa è informata, noi troveremo maggior compiacimento, perchè nuovo è, per noi, il pensiero che ha guidato l'artista; e nuova è, pur nella serie assai varia e numerosa delle rappresentazioni plastiche di Antinoo, codesta nostra imagine del giovine bitinio con tutti gli attributi di Silvano.

Nessun dubbio, infatti, che l'ara accanto ed il cane, la roncola e l'azione istessa che il Nume con essa sta per compiere, e il serto di pino che gli ricinge il capo, e il ramoscello ch'egli tenea nella mano sinistra, nessun dubbio che tutti questi attributi siano proprî di quella divinità italica, che era concepita come Genio tutelare dei boschi, dei campi colti e delle greggi.

Nell'arte romana, Silvano era per lo più rappresentato ignudo o con pelle caprina disposta a mo' di clamide e con calzari; barbato era il tipo della faccia. L'ara e il cane non mancano mai in queste rappresentanze figurate,[1] e ciascuno dei predetti attributi della rustica divinità ha un valore simbolico, sul quale non credo qui necessario d'insistere.[2]

Ora se la concezione artistica dell'Antinoo è essenzialmente dionisiaca (Antinoo Braschi, ecc.), e se egli è anche effigiato sotto le sembianze di Hermes, di Apollo, di Ganimede, di Adone,[3] non mancano però rappresentanze con gli attributi di divinità italiche e romane, come *Vertumnus*. Affine, anzi, per il concetto svolto nella figura del nostro rilievo, è la statua di « Antinoo-Vertumnus », nota per due esemplari restaurati, ma di tipo accertato, e con gli attributi sicuri,[4] cioè col caratteristico seno dell'abito riboccante di fiori e di frutti, sorretto dalle due mani abbassate.

Ma nel rilievo di Torre del Padiglione, più che un adattamento della figura ad una divinità romana, abbiamo una vera e propria « contaminatio » di due concetti:

[1] [illegible] 1860. [illegible] 1871 [illegible]. Notissimo termine di confronto è il mosaico del Museo [illegible] 557 HELBIG, *Führer* I², n. 719. Cfr. *Annali dell'Istituto*, 1864, [illegible].

[2] Cfr. le osservazioni di P. E. Visconti, nel citato scritto del *Bull. Comun.* La pigna sull'ara e il serto [illegible] vane cupressum » VERGIL., *Georg.*, I, 20) teneva egli nella sinistra; e nella destra la roncola o il falcetto per i lavori agricoli (« Inutiles falce ramos amputans feliciores inserit » HORAT., *Epod.*, V, 11). Il nostro Antinoo-Silvano non pota, nè innesta le viti, ma vendemmia. Cfr. anche VERGIL., *Ecl.*, X, 24 s.

[3] Cfr. la esauriente e [illegible] statistica enumerazione dei « tipi » di Antinoo, nel noto libro del DIETRICHSON, [illegible], Christiania, 1884. Posteriormente al libro del Dietrichson, sono state scoperte altre statue di Antinoo fra le quali primeggia quella di Delfi.

[4] Mi riferisco alla statua trovata presso Ostia, ora nel Museo [illegible], BENNDORF u. SCHOENE, n. 79; HELBIG, *Führer* I², n. 653. La testa è moderna ma le forme del corpo, specialmente del torace caratteristico, sono indiscutibilmente di Antinoo. Il restauro è poi reso sicuro dal confronto con l'altra statua della Collezione Smith-Barry, CLARAC, 946, 2430; DIETRICHSON, op. cit., n. 101, fig. 33.

greco l'uno, Antinoo-*Dionysos* (prima concezione del « tipo » artistico); romano l'altro, *Silvanus*. Ed è veramente felice questa « contaminatio », che sa conservare intatti i caratteri della greca dionisiaca bellezza di Antinoo, nella trasformazione simbolica per cui egli diventa l'italico Genio custode dei campi e delle ville: ond'è che nella tipologia dell'Antinoo come opera d'arte, questo fatto è nuovo.[1]

Or se da un canto abbiamo, nel nostro rilievo, una scultura di età certa, posteriore, sicuramente di pochissimi anni, alla morte di Antinoo (130 d. Cr.), dall'altro essa è firmata da uno scultore finora ignorato, ma pertinente ad un ciclo di artisti, determinato dalla patria comune, Afrodisia nella Caria. Fra le non poche firme di codesti scultori, apparse su statue e su frammenti,[2] quella di Antonianos è nuova; come nuovo, o quasi, è il nome, che ha impronta romana, e che non è certo quello originario dell'artista.[3]

Sugli altri scultori di Afrodisia che noi conosciamo, Antoniano occuperà, d'ora innanzi, un posto segnalato. Tecnici a lui non inferiori ci si mostrano Aristeas e Papias ne' due Centauri capitolini,[4] rifacimenti di tipi già costituiti nell'arte ellenistica. Buon sentimento di stile ci svela Koblanos,[5] nella testa, che credo anch'io largamente mironiana, del giovine Pugile di Sorrento. Ma Antoniano eccelle, oltre che per fine magistero di tecnica, per sentimento delle forme classiche, alle quali rimane singolarmente fedele, come un buon umanista, che miri al rinascimento di un'arte più antica e più pura.

[1] Mi nasce soltanto il dubbio se non possa essere stato un Antinoo-Silvano la statua del Louvre (Clarac, 266, 2431; Dietrichson, op. cit., p. 220 ss. n. 87 e fig. 23), spiegata dal Dietrichson come Antinoo-Aristaios. Si noti, però, che la mano destra e l'avambraccio sinistro sono restaurati. La statua è vestita di breve tunica, e ricorda, nell'insieme, la figura del nostro rilievo. Riferendosi al culto di Aristeo in Arcadia e alle pitture viste da Pausania (VIII, 9, 7 e 8) a Mantinea, con la rappresentanza di Antinoo, il Dietrichson pensò che la statua del Louvre rappresentasse Antinoo-Aristeo. Se da un canto è vero che la concezione mitica di Aristeo, come protettore dei boschi, dei campi, delle messi, delle viti, delle api, ecc., non è molto diversa da quella dell'italico Silvano, dall'altro, però, non credo giustificata la congettura del Dietrichson, essendo troppo indeterminate e vaghe le parole di Pausania.

[2] Cfr. Loewy, *Inschrift. griech. Bildhauer*, n. 364 ss.; *Bull. Com.*, 1886, p. 235, 297, 316 ss. È noto che sculture degli artisti di Afrodisia sono state ritrovate in diverse e lontane regioni dell' Impero romano, da Creta, a Siracusa, a Sorrento, a Roma. Ma questo fatto non può darci nessun decisivo indizio sul centro o sui centri di attività della loro scuola, la quale si svolge tra la fine del primo e la prima metà del secondo secolo d. Cr.

[3] Il nome Ἀντωνιᾶνος ricorre soltanto su di una moneta, citata dal Pape-Benseler, *Griech. Eigennamen*, [ad voc.]. Piacerebbe supporre rapporti giuridici di *familia* con gli Antonini, ammettendo che il nome Antonianos fosse, per eufonia, sincopato da Antoninianos. È noto che alcuni altri scultori di Afrodisia hanno il prenome Flavios.

[4] Helbig, *Führer*, I², 525, 526 (e la bibliografia ivi citata).

[5] Nell'intricata questione sulla strana firma di questo scultore, apprezzo le dotte considerazioni del Sogliano, in *Atti della R. Accad. di Napoli*, 1889, p. 35 ss., ma non so decidermi a credere che Aphrodisieus sia il nome dell'artista. Per lo stile della testa, cfr. Kalkmann, *Die Proportionen des* [illegible], LIII Winckelmannsprogr., 1893, p. 68 s.

E le sue fonti d'ispirazione sono da ricercare nella scultura attica della fine del V e del principio del IV secolo, e precisamente nei rilievi sepolcrali, da cui è derivata, oltre che la forma della stele, la figura di Antinoo, sia per il ritmo del movimento, sia per lo stile e per la tecnica. E lo stesso cane, che qui ha un significato diverso, sembra formalmente derivato da quelle stele sepolcrali attiche, nelle quali è rappresentato un efebo, un palestrita, stante, come il nostro Antinoo, sopra un solo piede, col capo leggermente abbassato, sereno e composto nel movimento, e col cane accanto alle gambe: motivo tradizionale, che troviamo già nella scultura funeraria arcaica, con significato forse simbolico.[1]

Però, se la figura di Antinoo ha non poche attinenze con la scultura delle stele (e per questo ricollegamento con un'arte più antica Antoniano non opera diversamente che il suo conterraneo, autore del Pugile di Sorrento), l'insieme della composizione ha qualche altra fonte di derivazione artistica. Già per quanto sopra ho osservato sull'importanza della cornice nel nostro rilievo, si comprende che questo è stato concepito come un q u a d r o, di cui la cornice ha circoscritto gli elementi principali, tagliando fuori una parte di quegli accessorî, che formano il fondo della rappresentanza figurata. Or è notissimo che questo è un carattere assai spiccato in una classe di rilievi, i quali, più per convenzione e per comodo che per convinzione intima, si continuano a chiamare ellenistici.[2]

Le molteplici relazioni di essi col rilievo nell'arte romana sono state, a più riprese, notate; [3] e quantunque io non debba qui rifare la non facile questione sulla loro provenienza artistica e sulla loro cronologia, sembrami opportuno osservare che nell'opera di Antoniano sopravvive qualche elemento formale comune con questi rilievi, accanto alla prevalente ispirazione attica.

Ora il nome istesso dello scultore, il soggetto da lui rappresentato, il carattere romano derivante da quella *contaminatio* di cui sopra ho parlato, il luogo della scoperta, e la qualità del marmo lunense, non ci consentono il dubbio che Antoniano non lavorasse a Roma. Questo fatto desidero mettere in evidenza, memore di una speciosa opinione del Dietrichson (p. 130 dell'op. cit.); il quale, dalla semplice osservazione che tutte le sculture riproducenti Antinoo sono lavorate in diverse qualità di marmo sempre greco, e che quasi tutti i busti sono incavati nella parte posteriore per renderli leggeri nel trasporto, conchiude che la provenienza di tutte

[1] Senza alcuna intenzione di indicare tutti i confronti possibili, cito qui, come tipica per il caso nostro, la stele di Stephanos, trovata a Tanagra nel 1904 (Museo Nazionale di Atene, n. 2578). È soverchio ricordare la [illegible] « motivo artistico » del cane nell'arte arcaica.

[2] Basterà citare, come primi e più famosi della serie, i rilievi Grimani, ora a Vienna: SCHREIBER, *Die Brunnenreliefs Grimani*, tav. I e II (= SCHREIBER, *Hellenist.* [illegible], tav. II e I ecc.

[3] WICKHOFF-STRONG, *Roman Art*, p. 35.

queste opere è la Grecia, dove sarebbe stato creato, non solo, ma costantemente riprodotto il tipo di Antinoo, i cui numerosi esemplari sarebbero stati poi importati in Italia.

Ognun vede come la scoperta del rilievo di Torre del Padiglione renda vana questa congettura, già di per se stessa infondata. Antoniano, che firma l'opera sua, da lui creata, lavorava a Roma, come molti de' suoi conterranei, secondo ogni più probabile indizio.[1]

Checchè sia di ciò, più interessante a me sembra il fatto che noi possediamo oramai una scultura rappresentante Antinoo (ed una scultura che nella serie numerosissima occupa un posto cospicuo), firmata dall'autore, il quale non è certamente un copista. Sarebbe davvero audace affermare che la creazione del « tipo » di Antinoo si debba cercare nel ciclo degli scultori di Afrodisia; ma la singolarità, vorrei quasi dire l'originalità, e l'indiscutibile bellezza del nostro rilievo tentano il nostro pensiero, e lo inducono ad una congettura, la quale, se non è possibile che raggiunga i limiti della prova, è per lo meno, o come io spero, lecita e desiderabile.

Recentemente, in un primo e buon libro d'insieme sulla scultura romana, Eugenia Strong,[2] ha sottilmente esaminato la creazione del tipo dell'Antinoo, esaltandolo, forse, fin troppo, come il più potente e maestoso [?] dei grandi tipi classici offerti al mondo dall'antichità, creazione originale dovuta al genio dello scultore, vittoria dell'originalità del pensiero sull'eclettismo della forma.

Le forme sono quelle dell'arte greca; e già aveva osservato A. Furtwängler,[3] che la testa dell'Antinoo di Mondragone, ora nel Louvre, è inspirata alla bellezza ideale della « Athena Lemnia ». Altri caratteri, nell'inclinazione della testa, nella ricca chioma, nel molle corpo efebico, derivano, come è notissimo, dai tipi di Dionysos creati dall'arte prassitelica e svolti nell'età ellenistica. Ma queste forme, sapientemente adoperate, servono a rappresentare una concezione spirituale diversa e nuova; e in ciò appunto consiste l'originalità del tipo artistico di Antinoo, e fino a questo limite io posso accettare le conclusioni della intellettuale, fervida ammiratrice dell'arte nostra.

Era naturale che nella scuola di Afrodisia durassero le tradizioni e la dottrina dell'arte classica; e nessuna meraviglia che da questo ciclo d'artisti lavoranti a Roma nell'età adrianea fosse uscito l'Antinoo-Silvano di Antoniano, e forse altre sculture di soggetto affine, rimaste anonime, ma che col nostro rilievo presentano non poche simiglianze stilistiche. Poichè, anche nel « tipo » stabilmente costituito di An-

[1] Le basi firmate da scultori di Afrodisia, trovate tutte insieme in via delle Sette Sale, provengono assai probabilmente da un'officina. Cfr. il luogo citato del *Bullett. Comun.* del 1886.

[2] STRONG, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine* (London, 1907), p. 240 ss.

[3] FURTWAENGLER, *Meisterwerke d. griech. Plast.*, p. 31

tinoo, che sembra a prima vista identico nelle sue numerose ripetizioni, è possibile scorgere differenze notevoli ed impronte personali dell'artista.

Fig. 1. — Rilievo di Antinoo nella Villa Albani
[illegible]

Il confronto, che primo s'affaccia alla memoria, è quello del nostro rilievo con l'altro, unico finora, di Villa Albani (fig. 1).[1] Anche questo doveva rappresentare la

[1] Cfr. HELBIG, *Führer*, II^2, n. 818 (e la bibliografia ivi citata). Dalle statistiche pubblicate dal Dietrichson, appare che l'unico rilievo di arte classica rappresentante Antinoo era quello di Villa Albani, non potendosi tener conto, per i fini del nostro studio, dei tre rilievi di stile « egittizzante », scolpiti sull'obelisco Barberini al Pincio.

figura intera, di maggiori proporzioni che nel nostro, con gli attributi di un qualche « Genio » delle stagioni o dei campi.

Fig. [illegible] Parte superiore del rilievo di Antinoo, scolpito [illegible]
(Fotografia Faraglia).

Diversa, però, a me sembra l'esecuzione della scultura,[1] quantunque l'apprezzamento stilistico del rilievo Albani sia reso difficile dal dubbio, per me fondato, che esso sia stato rilavorato da mano moderna: dal che deriva quell'aspetto di fredda levigatezza, che può rendere, forse, antipatica questa famosissima e lodatissima opera

[1] È noto che la corona di fiori che l'Antinoo Albani tiene nella mano sinistra è di restauro, reso però sicuro, oltre che dalla mossa della mano, dalla parte del nastro rimasta sul fondo antico del rilievo.

d'arte. Non fidandomi delle fotografie, io volli di recente, e più volte, rivedere l'originale, mentre mi durava ancor fresca l'impressione del rilievo di Torre del Padiglione. Le due sculture mi sembrano diverse non solo nell'esecuzione, ma anche nei tratti e nell'atteggiamento del volto.

L'Antinoo Albani è di forme più molli e tondeggianti; l'espressione del viso è meno malinconica, ha in sè minor pensiero, che la fine testa scolpita da Antoniano, dalle guance quasi sottili, dalla bocca voluttuosa, dallo sguardo sentimentale e triste. E molti di questi tratti io li ritrovo nella magnifica testa pensosa, quasi velata di mistero, dell'Antinoo Braschi: uguale finezza di lineamenti, identica espressione nella bocca e negli occhi (fig. 3).

La ideale trasfigurazione del bellissimo giovine bitinio nel mistico Dionysos è come l'impronta di una serie di queste sculture (Antinoo Mondragone, A. Braschi, testa di A. nota soltanto dal calco di Strassburg, A. di Torre del Padiglione, ecc.), contrapposta ad una serie che ci presenta il ritratto poco o nulla «idealizzato». Il confronto migliore si può fare nella magnifica Rotonda dei Musei Vaticani, osservando la testa dell'Antinoo Braschi, accanto al busto colossale di Antinoo (Helbig I², n. 307), che è fra' più caratteristici modelli della seconda serie, che potremmo chiamare realistica.

Or l'Antinoo Braschi, proveniente dalla Villa di Adriano a Preneste, e il rilievo Albani, trovato nella Villa tiburtina dello stesso imperatore, sono certamente opere di maestri che lavoravano per la famiglia imperiale; e il rilievo di Torre del Padiglione è opera di un maestro, il cui stesso nome si ricollega alla medesima famiglia degli Antonini. Nè voglio procedere oltre per questa via pericolosa; pago che io abbia, forse, fatto nascere la curiosità di più fondate ricerche, per le quali, però, ci occorrerebbe maggior numero di documenti.

Anche il luogo della scoperta aggiunge nuova importanza al monumento: ci dà, quasi, la ragione della sua presenza nei dintorni del territorio lanuvino. Chè a Lanuvium, insigne nell'età degli Antonini come patria di Antonino Pio, era già costituito, fin dal 133 d. Cr. (tre soli anni dopo la misteriosa scomparsa di Antinoo nelle acque del Nilo), il Collegio funeratizio dei «cultores Dianae et Antinoi», come noi sappiamo dalla iscrizione con gli statuti di quel Collegio, trovata nelle rovine di Lanuvium,[1] e nella quale è anche ricordato un *templum Antinoi* a Lanuvio.

Non è, dunque, soltanto un caso, se dal territorio lanuvino risorge la marmorea imagine del misterioso giovinetto bitinio, diventato genio e custode delle vigne, che

[1] Cfr. MOMMSEN, *De collegiis et sodaliciis Romanor.*, [illegible] 7212. [illegible] stato fondato tre anni prima. Oltre il tempio di Antinoo, vi è anche rammentato il *dies natalis Antinoi*, che cadeva nel V Kal. Decembr.

allora allietavano e speriamo tornino ad allietare la Campagna, che nasconde ancora nella sua non tentata solitudine chi sa quanta parte della vita antica!

Fig. [illegible] — Testa dell'Antinoo Braschi
Fotografia Anderson.

Ed in fine, un ultimo quesito: ci aiuta questo rilievo, per farci meglio comprendere l'intimo significato della concezione r e l i g i o s a ed a r t i s t i c a del tipo di Antinoo? Certamente, come fu ripetuto, l'Antinoo è l'ultima creazione plastica dell'antichità: con essa è chiusa per sempre la numerosa serie dei grandi « tipi ideali », nei quali l'arte classica aveva impresso il suo pensiero potente e la divina bellezza della linea.

Ora qual'è il pensiero informatore dell'opera d'arte che noi esaminiamo? Che cosa, quale idea o quale ideale vollero rappresentare codesti scultori di Antinoo?

Si è pensato che nel tramonto prossimo ed inevitabile degli Dei della Natura, il bellissimo giovinetto bitinio, circondato dal favore dell'imperatore, scomparso misteriosamente nelle onde del Nilo, dovesse apparire quasi nuova, ultima incarnazione degli Dei giovani e belli: di Dionysos, di Apollo, di Hermes... Ond'è che in Antinoo si concentrano tutte le forme del culto del Paganesimo declinante, come ci attestano le numerosissime rappresentanze figurate, che non possono avere per unico motivo la dominante volontà o il fanatismo dei Cesari.

La morte precoce è creduta novella assunzione all'Olimpo; ed è sembrata a qualcuno come un riflesso proiettato dal Cristianesimo nascente sul Paganesimo che sta per morire. In relazione col rapido corso della vita del giovinetto e con la sua scomparsa velata di mistero, l'arte diede all'ideale ritratto un'espressione di malinconia, un'ombra di *pathos* sentimentale.

Anzi io credo che principale, intima nota della testa di Antinoo, sia la fusione di questa mistica malinconia con la sensualità umana ed erotica. La testa abbassata, la fronte tutta ombreggiata dai riccioli fiorenti, lo sguardo profondo, come perduto in un dubbio indefinito, sotto le folte lunghe sopracciglia; e le labbra tumide, i delicati passaggi sinuosi in tutta la linea della bocca sensuale, le molli curve carnose del collo quasi femmineo: — c'è, in questa figura, l'inspirazione formale dall'arte greca, ma c'è un pensiero diverso, maturato nei secoli d'intellettuale esperienza, che prepararono l'arte romana.[1]

Forse la creazione del tipo artistico rapidamente diffuso contribuì a far nascere o ad aggiunger fede alle malignazioni dei primi Padri della Chiesa, i cui vaghi accenni diffamatorî diedero origine alla leggenda di Antinoo;[2] e forse la cieca fede in questa sola leggenda e il pregiudizio sulla mancanza di originalità dell'arte romana hanno lasciato freddi molti critici dinanzi alle sculture rappresentanti Antinoo. Ma certamente in quest'ultima creazione dell'arte antica si riflette una parte notevole di quello spirito agitato e scettico e di quella decadente cultura intellettuale degli uomini stanchi e raffinati dell'Impero, pronti a rinunziare alla vita, per la brama insodisfatta di comprenderla e di goderla.

E nessuna scultura può darci l'imagine di questa età e di quest'arte, meglio che il rilievo *contaminato* di Torre del Padiglione. All'ultimo rigoglio della vita antica è prossimo il torbido tramonto di ogni serena idealità; e come il prisco rito dionisiaco serve a prestar sue impronte di eterna giovinezza e di mistero al giovi-

[1] [illegible]

[2] Cfr. [illegible] nell'opera [illegible] op. cit., p. 251

netto bitinio, così l'arte ricorre alla « concezione » e alle stesse formule tecniche dei secoli passati, per ritrarne le sembianze. E dal vecchio tronco di queste idee dominanti germogliano le rinnovellate imagini degli Dei locali. Invano: — chè gli Dei sono vecchi e stanchi! Ed anche Antinoo-Silvano, custode delle vigne fiorenti, là dove ora tace la distesa verde e letale delle erbe palustri, piega la fronte mesta: ultima moritura apparizione di bellezza divina, che della vita sa la voluttà breve, e ne sente insieme tutto il dolore.

Roma, nel gennaio del 1908.

G. E. Rizzo.

LE TOMBE DEI GIGANTI

NELLE LORO RELAZIONI COI NURAGHI DELLA SARDEGNA.

Visitai la Sardegna la prima volta nell'estate 1906 sotto gli auspici del *Carnegie Trust* per le Università di Scozia, accompagnato da Mr. Thomas Ashby, Direttore della Scuola Britannica a Roma. Feci una seconda visita all'isola nell'autunno 1907 per conto questa volta della Scuola Britannica e fui nuovamente parte del tempo in compagnia del suo Direttore.

Chiunque si reca in Sardegna con un interesse archeologico in vista può star sicuro di rimanere molto obbligato alle autorità locali nel campo archeologico per le prove molteplici del loro cortese e benigno aiuto.

Questo obbligo debbo qui confessare, che a me corre verso il Professor Antonio Taramelli, il geniale Direttore del Museo di Cagliari e verso l'Ispettore generale delle antichità Cav. Filippo Nissardi, il valoroso conoscitore dell'antica Sardegna e la più grande autorità vivente per quanto riguarda i Nuraghi e monumenti annessi.

S'io non m'indugio a rammentare per filo e per segno le molte altre gentilezze di cui fummo l'oggetto in un'isola che gode giustamente da antica data la reputazione di ospitaliera, gli è che son troppi i nomi. In essa i semplici pastori delle montagne gareggiano con quelli dei greggi spirituali. Senza dubbio nei villaggi fuori mano tali atti di omerica ospitalità per lo straniero che viene da lontani paesi, scaturiscono da una immutabile costanza nei costumi che hanno la loro sorgente profonda in tradizioni le quali risalgono a tempi immemorabili.

E la dignitosa cortesia del buon tempo antico che riscontrai nei capi di villaggio, mi trasportava d'un tratto ai tempi in cui i Nuraghi erano i castelli dei villaggi e la Sardegna una terra di re. Veramente i Sardi sono altrettanto tenaci conservatori delle fondamentali antichissime loro virtù, quanto della loro foggia di vestire e delle esteriori manifestazioni della loro vita intima quotidiana. Tali possano essi conservarsi a lungo!

Degli aiuti che vennero largamente alle nostre varie spedizioni dalla patria nostra, io debbo rammentare avanti e sopra gli altri quelli dei Fondi Carnegie per le Università di Scozia. Ed io qui esprimo i miei sinceri ringraziamenti per l'illuminata liberalità onde mi sono stati forniti i mezzi di queste ricerche archeologiche

in Sardegna e in altre regioni del Mediterraneo. Ringrazio quindi S. E. Sir Edwin Egerton, ambasciatore a Roma di S. M. Britannica, che non venne mai meno coll'aiuto e l'assistenza sua verso Mr. Ashby e verso di me in Sardegna e per me anche in Corsica. L'on. T. A. Brassey e Lady Idina Brassey insieme alla Società di Pertusola sono stati generosissimi del pari, non solo appoggiando effettivamente l'opera nostra in Sardegna, ma ospitandoci anche cordialmente a Iglesias e in altre parti dell'isola.

Quando io giunsi in Sardegna il caldo della morente estate si faceva sentire ancora nel piano. Salii quindi le montagne dell'interno intorno al Gennargentu, e scelsi come centro di escursioni il villaggio di Sorgono.

Questo villaggio giace appartato in una valle alpestre fra poggi boscosi sul fianco occidentale del Gennargentu, a un'altezza di sopra 2000 piedi sul livello del mare. Terre coltivate e prati naturali coprono le sinuosità della graziosa valle; e il romantico panorama in distanza di una campagna a prati e a vigne verso l'aprico mezzogiorno forma un gentile idilliaco contrasto colle fosche e selvagge foreste soprastanti.

A Sorgono ebbi la fortuna d'imbattermi per puro caso nella migliore e più intelligente guida del luogo. Si chiamava Antonio Mura, pastore e cacciatore da antica data, espertissimo del paese. Visitammo insieme gran numero di Tombe dei Giganti e di Nuraghi.

Il Nuraghe di Lo e la Tomba dei Giganti di Santu Luisu.

La nostra prima visita fu al Nuraghe di Lo che si vede nella fig. 1. Questo Nuraghe occupa una posizione dominante in vetta a una roccia di granito eminente su un terreno alto già anch'esso sopra il circostante paese, fra quercie e alberi da sughero, circa tre miglia a sud-ovest di Sorgono.

Il Nuraghe in se stesso è di semplice fattura, e, tolta la selvaggia maestosa posizione, non presenta nessuna caratteristica degna di nota, fatta eccezione per la sua apertura che guarda ad occidente invece che a mezzogiorno, come più comunemente avviene.

Non aveva scala nel corridoio d'ingresso o altrove, e questo indica, che il Nuraghe era senza piani superiori. La finestra, che si vede nella figura, si trova dal lato orientale, e guarda la valle di Sorgono.

Poi fui condotto a vedere una molto rovinata Tomba dei Giganti su un rialzo spianato di terreno a prato, cinque minuti circa a piedi in direzione sud del Nuraghe di Lo.

La tomba, che all'apparenza si sarebbe detta saccheggiata più d'una volta per asportarne i tesori nel corso dei secoli, si trovava talmente in cattivo stato, che non

se ne sarebbe potuto fare nè un disegno nè una fotografia da servire a qualcosa; e tutto ciò che si vedeva era che la cella probabilmente doveva essere stata orientata da nord a sud coll'ingresso a sud.

Mentre io guardava i miseri avanzi della tomba, fui molto colpito dalla sua vicinanza col Nuraghe che avevamo visitato subito prima, e dal fatto che si trovava

Fig. 1. Nuraghe di Lo

del tutto in vista di questo. Apparteneva la tomba al Nuraghe? Io lasciai il Nuraghe di Lo e la tomba rovinata di Santu Luisu, pensando se altri casi simili non potessero offrire una risposta alla questione.

La Tomba dei Giganti di Fontana Morta e il Nuraghe di Calameira.

Fummo in tempo lo stesso giorno a visitare la tomba dei Giganti di Fontana Morta. Di essa offre un prospetto la fig. 2.

La tomba è situata sopra un terreno eminente, nella località dello stesso nome, distante circa un quarto d'ora a destra della strada maestra fra Sorgono e il Santuario di S. Mauro, circa mezz'ora più presso a Sorgono che alla chiesa. Vi sono campi con boscaglie di piante da sughero e altri alberi qua e là e vigneti che si estendono fino alla strada. La tomba guarda a sud-est.

La figura mostra parte del semicerchio anteriore della tomba. Consiste d'una fila rotonda di pietroni piantati per dritto in terra ai fianchi d'uno centrale, con piccola apertura rettangolare che fa da porta alla tomba.

Una veduta dell'interno della cella, presa di dietro, guardando a est, è nella fig. 3. Essa ha la forma di un lungo rettangolo costruito a strati di pietre murate a secco. Quella che si vede nella figura è la parete interna del muro a destra della cella. Nei

Fig. 2. Tomba dei Giganti a Fontana Morta veduta esterna

Fig. 3. Tomba dei Giganti a Fontana Morta veduta interna.

due strati più bassi i blocchi, come appare dalla figura, hanno le loro facce verticali; i superiori sono strombati dal basso in alto. In questo modo i due muri laterali della cella vengono gradualmente avvicinandosi in alto pel ben noto antichissimo principio del finto arco. I due muri, prima che s'incontrino affatto, sono ricoperti con un tetto di lastre poste trasversalmente ad essi. Queste lastre mancano tutte nel nostro caso, tolte probabilmente dai ricercatori di tesori. La tomba quindi divenne un'ottima cava per tutte le costruzioni dei dintorni. La cella stessa e più specialmente il rimanente muro ha molto sofferto per questa causa. Del muro di fondo solamente un blocco è ora visibile al suo posto. Questo muro ha sempre la faccia interna verticale. Nel caso presente è in muratura a secco di pietre, ma molto spesso consiste di un gran lastrone piantato dritto in terra. Il pavimento della tomba è rozzamente lastricato.

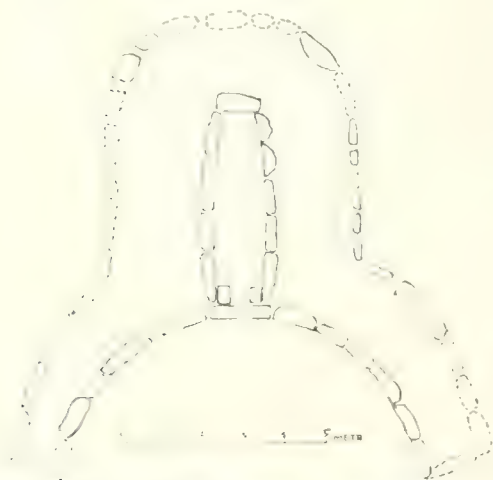



Fig. 4. — Tomba dei Giganti a Fontana Morta

La restante struttura del monumento si capirà meglio guardando il disegno della fig. 4.[1]

La cella col suo muro costruito accuratamente in pietra, come s'è detto, e la sua strombatura al mezzo è già d'un tipo più recente. Il tipo più antico della cella ha i muri composti di pietroni piantati per dritto nel terreno, come quelli delle tombe sul genere dei *dolmen*, da cui in realtà le tombe dei Giganti direttamente derivano.

Donde viene quindi la nuova foggia di costruzione con mura a secco o di pietra? Precisamente dai Nuraghi. Infatti le celle di parecchie tombe dei Giganti che hanno mura siffatte e restano ben conservate, con i lastroni di copertura al posto, non dissomigliano dal corridoio d'ingresso e dagli altri passaggi dei Nuraghi, e vennero fondamentalmente costruiti nella stessa maniera. Un ulteriore tratto caratteristico delle tombe dei Giganti è il muro di cinta.

Esso abbraccia l'intera cella e la parte esterna del semicerchio frontale dentro di essa. Corre parallelamente al semicerchio frontale e ai muri laterali della cella e si piega, curvandosi all'indietro, a guisa del cavo d'un abside.

È d'ordinario costruito come il semicerchio frontale con lastroni dritti. Questa curiosa struttura dev'essere riguardata come un muro d'appoggio per il cumulo di terra che originariamente copriva l'intera tomba. Ed ora come fu che queste tombe ricevettero il nome popolare di Tombe dei Giganti?

[1] [illegible] Mr. F. G. Newton [illegible]

L'esempio che abbiamo dinanzi, spiega d'un tratto la genesi dell'idea. La credenza che queste fossero le tombe dei Giganti senza dubbio nacque pel fatto della gran lunghezza della cella. Del resto se rammentiamo che il monumento avanti a noi è relativamente di poca grandezza, e che le celle di alcune fra queste tombe sono alle volte lunghe ben quindici e diciotto metri, avremo un'idea della meravigliosa altezza dei giganti, che furono i più remoti antenati dei Sardi. La vera spiegazione tuttavia è che questi monumenti sono tombe di famiglia. I cadaveri, cominciando dalla parte più interna della cella, venivano posti non nel senso della lunghezza, ma trasversalmente accovacciati nella tradizionale posizione ereditata dall'antichissimo rito funebre dei *dolmen*. Questo stesso fatto di tombe costruite per molti corpi è per sè una delle ragioni in favore dell'opinione, che le Tombe dei Giganti siano in realtà tombe di famiglia degli abitanti dei Nuraghi.

La Tomba di Fontana Morta, in via di fatto, è solamente a pochi minuti di cammino dal Nuraghe di Calameira. Quest'ultimo occupa un largo rialzo su un terreno eminente a destra della strada maestra di San Mauro. Il Nuraghe in sè stesso non ha un interesse speciale. È d'un tipo semplice, cogli avanzi di un muro di cinta, che si piega a cerchio a nord. Rimangono conservate solo le parti più basse della stanza a pian terreno.

La Tomba dei Giganti di Ispiluncas e il Nuraghe di Massonibroccos.

Visitammo poi la Tomba dei Giganti di Ispiluncas. D'essa una veduta di prospetto è offerta dalla fig. 5. La tomba è situata su un leggero rialzo nella località dello stesso nome, in un territorio montagnoso a boschi e prati, circa tre chilometri a sud di Sorgono e a destra della strada da Sorgono a San Mauro. Circa 150 metri a est si trova il Nuraghe di Massonibroccos. La tomba per eccezione alla regola guarda a est, vale a dire nella direzione del Nuraghe.

Uno schizzo della pianta dei suoi avanzi si può vedere nella fig. 6. La cella della tomba si compone di mal tagliati blocchi di granito murati a secco. Di essa i due primi strati di pietre sono visibili in parte, e questi hanno le loro facce interne strombate secondo il principio del finto arco. Una o due altre file di pietre verticali sottostanti ad essi restano nascoste sotto la superficie. Il lastrone frontale e tutti i lastroni di copertura sono stati asportati. Anche alcune pietre del muro di cinta sono scomparse.

È stato già detto, che il Nuraghe di Massonibroccos dista solo 150 metri verso est dalla tomba. La mutua relazione dei due monumenti è quindi molto evidente.

La fig. 7 offre una veduta del Nuraghe dalla parte d'oriente. L'edificio è molto rovinato, di che la colpa va senza dubbio in parte attribuita a una specie d'argine d'un campo contiguo sul fianco occidentale. Il solo corridoio d'ingresso è quanto

oggi si può ancora vedere, e la porta che conduce in esso, appare nella figura, e guarda i prati a ovest dove si trova la tomba.

Fig. 5. Tomba dei Giganti ad Ispiluncas.

Nulla del resto potrebbe formare più deciso contrasto colla gentile solitudine della tomba in quel romantico paesaggio a prato che il fiero e dominante aspetto della posizione del Nuraghe colla massa di blocchi granitici di terribil vista.

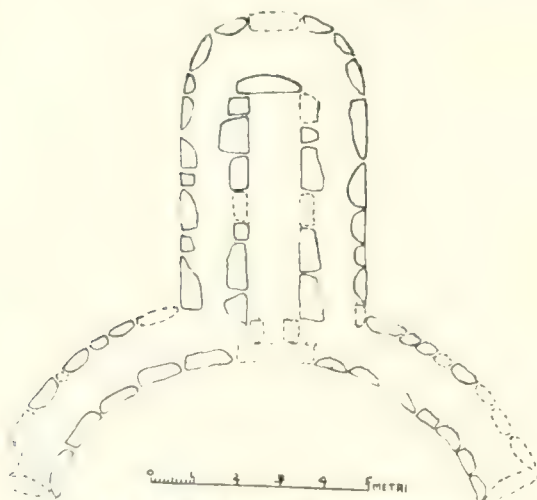



Fig. 6. Tomba dei Giganti ad Ispiluncas.

Il contrasto è significativo. Il Nuraghe sul suo colossale monte di massi di granito si trova proprio all'ultimo lembo d'un bosco di querce che sul lato est scende con forte pendìo sulla valle di Sorgono e sulla strada di San Mauro. Domina quindi su una vasta estensione di paese a oriente e a mezzogiorno. La scelta della sua posizione in vista dei vantaggi strategici che ne derivano, colpisce a prima vista. L'arte ha aiutato in alcuni punti la natura, come all'entrata, dove le roccie presentavano intervalli di facile approccio, in modo da rendere evidente il carattere di fortezza dell'edificio.

Per tutti questi rispetti il Nuraghe offre il più grande contrasto possibile con quelli che appaiono essere stati i criteri direttivi nel caso della scelta della posizione per la tomba dei Giganti, di cui abbiamo parlato. Davvero che questo contrasto è di così decisiva natura da valere da sè solo come il più forte argomento contro quella strana ipotesi, che i Nuraghi essi stessi siano monumenti sepolcrali. D'altra parte il posto scelto per le Tombe dei Giganti è così frequentemente dentro il raggio d'azione del Nuraghe, che noi dobbiamo attribuire una capitale importanza

Fig. 7. Nuraghe di Massonibroccos.

a questa osservazione. E all'opposto le speciali considerazioni strategiche, a cui si poneva mente con non minore costanza nella scelta della posizione pei Nuraghi, sono precisamente quelle che mancano, quando si tratta di veri sepolcri, com'è il caso delle Tombe dei Giganti.

Per queste si bada quasi sempre a trovare una giacitura di terreno leggermente rilevato, per premunirsi contro il pericolo dell'acqua e dell'umidità, ma non mai per loro s'ha l'occhio a quei vantaggiosi punti di così grande importanza pei Nuraghi. Il Nuraghe solo deve avere una posizione dominante rispetto alla tomba: la tomba è sempre interamente visibile dal Nuraghe che le fa riscontro.

Le altre considerazioni sono in gran parte di carattere estetico. Il sepolcro di famiglia deve essere veduto dal luogo dove essa risiede, tuttavia non troppo vicino, per conservarsi a sufficienza appartato; poichè il desiderio di solitudine fa

[illegible] conveniente, che il monumento sepolcrale sia nello stesso tempo lontano dal resto del mondo.

Il delicato carattere di solitudine delle posizioni così scelte dà un senso di pensoso abbandono che sta nel più forte contrasto possibile coll'impressione, che si riceve costantemente, guardando al Nuraghe che gli fa riscontro, dei vantaggi strategici che si sono cercati.

La conseguenza che scaturisce da questo contrasto si è, che i Nuraghi non sono tombe, bensì abitazioni fortificate. I rapporti fra le due specie di monumenti come pure la loro vicinanza e il trovarsi a vista l'uno dall'altro, rende chiaro il fatto, che le Tombe dei Giganti sono i sepolcri di famiglia degli abitanti del Nuraghe.

La Tomba dei Giganti e il Nuraghe di Noedda.

Le mie esplorazioni nei dintorni di Sorgono terminarono con una visita al Nuraghe e alla Tomba dei Giganti di Noedda. La fig. 8 mostra gli avanzi dei due monumenti nella loro reciproca relazione. La tomba si vede nel primo piano, e nello

Fig. 8. Tomba dei Giganti e Nuraghe di Noedda.

sfondo il Nuraghe, nel disegno a sinistra. I monumenti si trovano nella località di Noedda, nel territorio di Samugheo a circa tre ore da Sorgono, in direzione sud-est. La vallata sottostante a campi e a vigne si estende fino ai colli prativi, formando un altipiano che poco ha più del carattere boschivo proprio alla selva sopra Sorgono. Il Nuraghe si eleva su un poggio coltivato a campi e a vigne, che gli fanno corona, precisamente a nord della tomba, e solo 40 metri distante da essa.

La grande vicinanza dei due monumenti è quindi di carattere ben decisivo, come appare chiaramente nella figura. Il Nuraghe è di fattura molto semplice. Tuttavia presenta una nota non comune, poichè ha la scala alla camera superiore a destra

del corridoio d'entrata invece che a sinistra, e al contrario lo stanzino di guardia a sinistra dell'ingresso invece che a destra. Il grande Nuraghe di Santa Barbara presso Macomer offre un migliore esempio di questa anormale disposizione. L'intera camera superiore e il tetto a *tholos* dell'inferiore sono caduti. La scala è rimasta chiusa dai rottami. Dall'esterno si possono contare undici file di pietre. Il Nuraghe guarda a sud-sud-est.

La tomba è situata su un terreno leggermente rialzato al basso dello stesso poggio su cui sorge il Nuraghe. La superficie piega gradualmente a est, sud ed ovest. Alcuni cespugli si trovano sparsi qua e là nei campi.

La fig. 9 dà uno schizzo di pianta degli avanzi, quali si presentano. Come vedesi dal disegno, la tomba è molto rovinata e al pari di molti altri simili monumenti porta i segni della minuta ricerca di tesori fattavi. Le lastre e i blocchi appartenenti alla tomba giacciono qua e là tutt'attorno, e la sola parte del monumento che resta ancora ben conservata, è il muro a destra della cella con le corrispondenti parti del muro di cinta. Il semicerchio frontale è quasi del tutto scomparso. La costruzione, per quanto se ne può giudicare, era interamente di lastroni posti per dritto, e questo è vero per la cella come pure pel muro di cinta e per il semicerchio frontale. La cella della tomba era di circa 6 metri di lunghezza e 1,05 di larghezza. Il materiale di costruzione è il granito delle cave locali. La tomba come il Nuraghe guarda a sud-sud-est. La scoperta di così chiaro esempio della stretta relazione fra la Tomba dei Giganti e il Nuraghe coronò degnamente le esplorazioni da me intraprese nel territorio di Sorgono. Questa mutua relazione del Nuraghe e della Tomba era in questo caso tanto stretta da non potersi porre più in dubbio. L'isolamento in cui i due monumenti si trovavano l'uno rispetto all'altro era ugualmente notevole. Non esisteva nessun altro Nuraghe e nessun'altra Tomba dei Giganti all'intorno.

Fig. 9. Tomba dei Giganti a Noedda

Il fatto che il sepolcro di famiglia sta sempre a vista del Nuraghe, già s'è notato, è un fatto di capitale importanza. Nel caso di Noedda la tomba è talmente in vista del Nuraghe, che appare subito sotto la sua guardia immediata. Questa stretta relazione tra il Nuraghe e la Tomba dei Giganti appare tanto più chiara-

mente ed è tanto più importante in quanto i due monumenti sono completamente isolati. Non esistono altre abitazioni nè altri sepolcri visibili attorno. È vero, che potrebbero gli uni e gli altri o i loro avanzi, sia essere scomparsi interamente nel corso dei secoli, sia rimanere nascosti. Ma se essi sono scomparsi, gli è perchè dovevano presentare caratteri più labili e meno monumentali dei Nuraghi e delle Tombe dei Giganti. Al loro carattere monumentale debbono appunto molto spesso i Nuraghi e le Tombe dei Giganti d'esser sopravvissuti agli attacchi del tempo. E se in così gran numero di casi sono restati gli uni accanto alle altre, mentre ogni altra cosa all'intorno è scomparsa, anche questo mostra sempre meglio la loro reciproca relazione.

La Tomba dei Giganti di Camposorige e il Nuraghe di Ulei.

Il 18 ottobre fui raggiunto a Mandas da Mr. Ashby, e insieme procedemmo per ferrovia a Lanusei. Le nostre comuni ricerche nel territorio di Lanusei furono dello stesso ordine di quelle ch'io aveva antecedentemente fatte a Sorgono. Le con-

Fig. 1. — La Valle del Rio Pe[illegible]

clusioni a cui giungemmo, furono sempre della stessa natura, e convergevano sempre più chiaramente a confermare le intrinseche relazioni fra i Nuraghi e le Tombe dei Giganti.

A Lanusei per la cortesia del sindaco avemmo a nostra disposizione la guardia comunale Francesco Vacca, della cui intelligenza e grande conoscenza del paese non ci potremmo mai lodare abbastanza. In sua compagnia visitammo dapprima

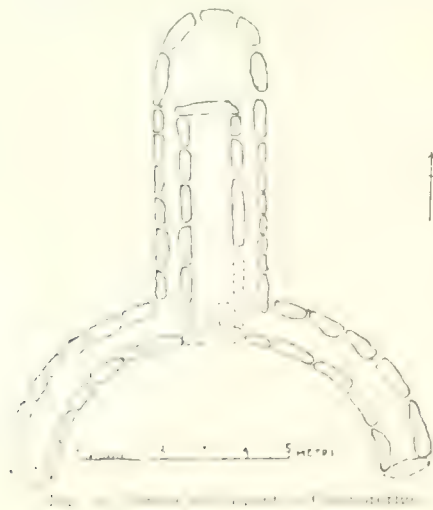
Fig. 11. Nuraghe di Ulei.

il piano della valle del Rio Pelau a sud di Lanusei, e quindi l'alto paesaggio a prati e a boschi a nord e ad est di Lanusei verso il Gennargentu.

La fig. 10 fa vedere il panorama della valle del Rio Pelau, guardando a sud-ovest. La valle dista circa due ore e mezzo da Lanusei verso mezzogiorno.

Il terreno è molto rotto da fosse e burroni fino all'entrata nella valle, dove si trovano sui fianchi vigneti in gran quantità: la valle anche è ricca e fertile. Scesi al fondo della valle visitammo il Nuraghe di Ulei. Una veduta di esso da nord-ovest offre la fig. 11. Il Nuraghe è situato su un colle sporgente vestito d'alto bosco

Fig. 12. Tomba dei Giganti a Camposorige.

ceduo, proprio sopra la riva sinistra del torrente. È d'un tipo semplice, e non presenta nulla di notevole. Per la sua posizione dominante la valle, sta a guardia del torrente, dopo ch'esso ha ricevuto le acque del corso d'acqua di Ulei a occidente.

Quest'ultimo si getta nel Rio Pelau proprio avanti il Nuraghe. Noi attraversammo il Rio Ulei in direzione ovest-nord-ovest, e su per un terreno prativo che va dolcemente salendo, giungemmo alla Tomba dei Giganti di Camposorige. Un disegno degli avanzi della tomba, guardando da tramontana, è dato dalla fig. 12. La tomba si trova a circa 150 metri a occidente del piccolo corso d' acqua e pienamente in vista del Nuraghe di Ulei. La fig. 13 offre la pianta della tomba. I muri della cella sono formati di pietroni per dritto. Materiale di costruzione è il granito locale.

La Tomba dei Giganti di Ludueira.

Noi stavamo per ritenere senz'altro, che la Tomba dei Giganti di Camposorige appartenesse al vicino Nuraghe di Ulei, quando un pastore di là ci parlò d'una seconda Tomba dei Giganti a Ludueira più vicina dell'altra al Nuraghe, e quasi allo stesso livello di essa, rispetto a lei nella direzione di sud-ovest. Può vedersene nella fig. 14 la pianta. La tomba di poco più piccola della prima è molto rovinata.

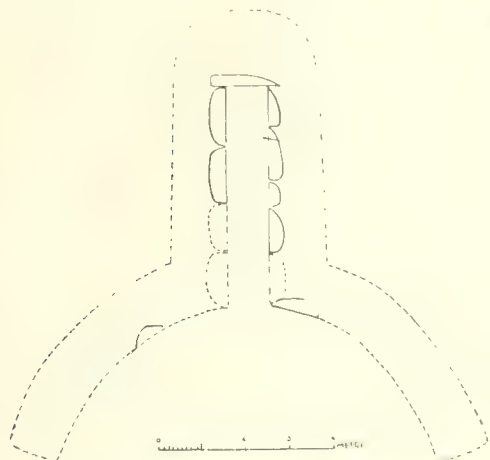



Fig. 14. Tomba dei Giganti a Ludueira.

La forma della cella, che è al solito di lastre in piedi, si trova molto ben conservata, ma del muro di cinta nulla più rimane, all'infuori di due lastroni del semicerchio frontale. I materiali di costruzione sembra siano stati adibiti pel murello di un campo contiguo che corre lungo il lato sud. Questa tomba per la sua immediata vicinanza col Nuraghe di Ulei può sicuramente attribuirglisi, mentre il sepolcro di Camposorige può darsi benissimo, che sia una costruzione posteriore appartenente alla stessa famiglia.

Il Nuraghe di Praidis.

Quindi risalimmo la valle lungo il torrente per circa un miglio, fin dove ci venne additato il Nuraghe di Praidis. Questo Nuraghe occupa una posizione dominante su una roccia superba di massi di granito sulla riva destra del Rio Pelau, che quivi volge bruscamente a nord prima di piegarsi di nuovo a est attorno alla roccia. Sul lato occidentale del Nuraghe v'è un tratto del torrente non difficile a guadare, e senza dubbio il fine principale del Nuraghe era quello di guardarne il passaggio. La fig. 15 mostra il

Fig. 15. Nuraghe di Praidis.

Nuraghe col passo guadabile visto dal lato occidentale. Il Nuraghe stesso, che non è di semplice struttura, contenendo tre camere a pian terreno con parecchi passaggi fra loro, lo si vede molto fortificato, dovunque la roccia offre il più piccolo accesso. Tutto l'insieme risponde alla sua posizione, e il piano è fatto in modo da adattarsi alla giacitura dei massi, sacrificando la regolarità esteriore, per ottenere maggiore saldezza. La mole irregolare dell'edificio, mezzo nascosto com'è fra la lussuriosa vegetazione di un bosco ceduo e di basse piante, fa l'impressione d'un castello medievale.

Il Nuraghe di Gennacili e la Tomba dei Giganti di Campo Selenes.

Il risultato della nostra gita nella valle del Rio Pelau fu, che trovammo il caldo negli angusti bassipiani attorno a Lanusei ancora soffocante nella seconda metà di ottobre. Inoltre la nostra esperienza fin qui ci aveva insegnato, che gli antichi monumenti sono più facilmente meglio conservati nelle remote regioni a prato e a bosco,

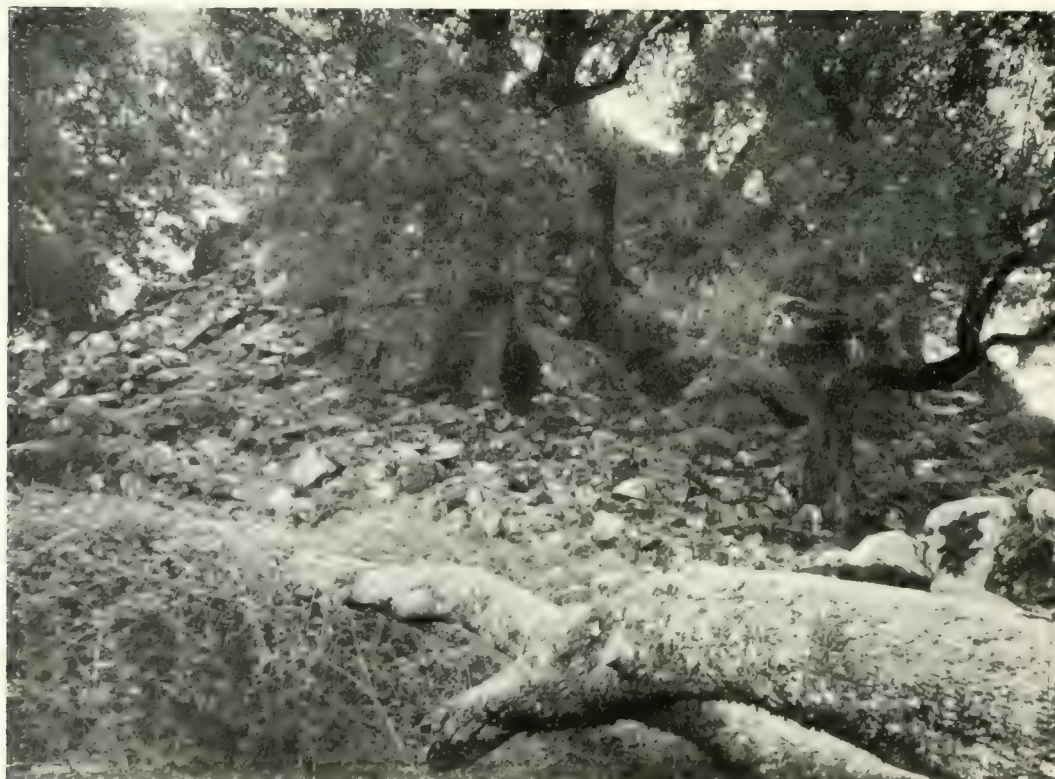



Fig. [illegible]. Nuraghe di Gennacili.

che nelle terre coltivate dei piani e delle valli. Quindi noi avemmo due giustificazioni per rimuovere il nostro campo di operazione sui monti a nord e a ovest di Lanusei verso il Gennargentu.

Il primo Nuraghe da noi visitato in quest'alta regione fu quello di Gennacili. D'esso una veduta dal lato nord-est offre la fig. 16. Il Nuraghe si trova proprio al lembo d'un bosco di elci, su una enorme roccia di granito tagliata a picco da ogni lato, tranne che a sud-est. Questa posizione fu evidentemente scelta sia per la sua naturale sicurezza, sia perchè domina ampiamente a oriente e a mezzogiorno. Dell'edificio principale, oltrechè gli avanzi della stanza centrale molto rovinata, noi potemmo identificare almeno due ali di fortificazioni sui lati sud e est. Di più, dalla stessa parte ci sarebbe riuscito di rintracciare gli avanzi d'un muro di cinta, che girava attorno in direzione sud e sud-ovest con una curva larga tanto da comprendere dentro quello che noi ritenemmo essere il villaggio del Nuraghe.

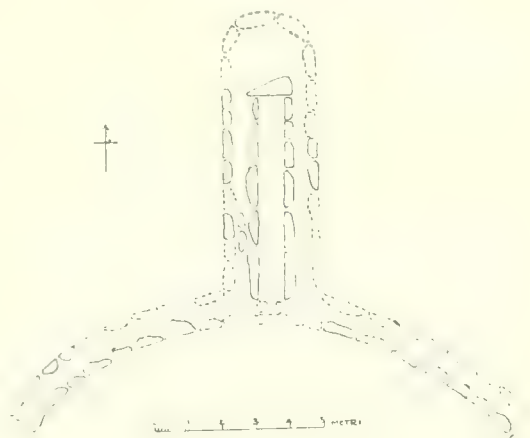



Fig. 17. Nuraghe di Gennacili.

Muovendo in direzione nord-est, venimmo in pochi minuti in uno spazio piano, aperto dentro il bosco, coperto come da un pavimento di selci. In un leggero rialzo al limite occidentale di esso sta la Tomba dei Giganti di Campo Selenes. La tomba giace completamente isolata, come appunto il Nuraghe, e la sua vicinanza con quello fa a prima vista pensare che la tomba, anche in questo caso, sia il sepolcro di famiglia degli abitanti del Nuraghe. Nulla, del resto, avrebbe potuto presentare maggior contrasto alla fortezza minacciante dall'irto granito, di questo prato appartato con il suo carattere di malinconica tranquillità.

Uno schizzo di pianta della tomba è dato dalla fig. 17. Qui una particolarità della cella è che i lastroni in piedi dei due muri laterali hanno un'inclinazione l'uno verso l'altro, come se accennassero a un finto arco.

Il Nuraghe e la Tomba dei Giganti di Su Chiai.

Il Nuraghe di Su Chiai, che poi visitammo, si trova, nella località dello stesso nome, su un poggio a forma di cono tronco, con blocchi di granito sulla riva destra del Rio Marrargiu, circa 5 chilometri a ovest del borgo di Villagrande. Alberi di querce s'ergono qua e là, e sulla ripa sono sparsi gruppi di ontani. Il poggio scende piuttosto rapidamente a sud-ovest e a ovest, più dolcemente dalle altre parti.

Il Nuraghe visto guardando a sud-ovest è dato dalla fig. 18. Si scorge molto chiaramente la maniera in cui la cella del centro è costruita sopra i massi in modo da farli far parte della sua struttura. A sinistra, verso l'albero nella figura, si vede un bastione sporgente difendere un punto debole di sua natura.

La formidabile posizione col suo dominio sul torrente e il carattere di fortificazione dell'edificio appaiono così a prima vista. Il tratto più caratteristico della

Fig. 18. — Nuraghe di Su Chiai.

posizione di Su Chiai del resto è che qui abbiamo un Nuraghe che sta a guardare il villaggio posto dalla parte d'oriente. In questa direzione tutto il terreno è coperto di materiali da costruzione non tutti derivati dal Nuraghe stesso, e nella confusa massa di rottami noi potemmo distinguere parecchie abitazioni di questo villaggio.

Una delle più grandi e meglio conservate di esse si vede molto bene nella fig. 19. Si trova alla sinistra del disegno, dove la nostra guida appare seduta sul muro dell'abitazione. Lungo questa abitazione sul lato nord ce n'è un'altra più piccola e meno ben conservata.

La massa delle pietre appartenenti a questa abitazione occupa il centro del disegno di fronte al Nuraghe principale. La fig. 20 offre uno schizzo della pianta di tutto questo distretto.[1] Qui il Nuraghe coi suoi bastioni e con le sue opere esteriori appare a sinistra col villaggio a fianco, che occupa tutto il rimanente spazio a oriente. Noi lo trovammo tutto chiuso da un muro di circonvallazione che a occidente

Fig. 19. Abitazione presso il Nuraghe di Su Chiai

chiudeva lo stesso Nuraghe, riunendosi ad esso nel punto dove la roccia cade più a picco.

Venimmo poi condotti a vedere la Tomba dei Giganti di Campo Su Chiai. La tomba giace su un piccolo rialzo in uno spiazzo nel bosco con querce e altri alberi attorno. Dista circa m. 200 a nord dal Nuraghe omonimo ora descritto.

Uno schizzo della pianta della tomba è dato dalla fig. 21. La costruzione nel l'insieme è ben conservata, ma il lastrone frontale, i lastroni di copertura e alcune piccole parti del semicerchio frontale e del muro di cinta sono scomparsi. Della cella si possono vedere due strati della costruzione in pietre a strombo.

Il semicerchio frontale anche mostra due filari di pietre murate a secco poste con le facce verticali, invece del più antico e comune sistema di struttura a lastroni in piedi.[2] Un tratto che occorre qualche volta anche altrove è quello della stratifi-

[1] Questo non è altro che uno schizzo lineare disegnato per me in scala da Mr. F. G. Newton.

[2] La stessa stratificazione di pietre si osserva anche nel muro di cinta.

cazione di rozza struttura in pietra che corre per tutta la lunghezza fra il muro della cella e il muro di cinta. Questa peculiarità della costruzione appare chiaramente

Fig. [illegible]. Distretto presso il Nuraghe di Su Chiai.

nella fig. 22 che mostra la tomba vista dall'ingresso guardando a nord. L'interiore struttura in pietra, di cui parliamo, fu adottata a fine di aumentare la stabilità del muro a secco preso nella sua massa e di diminuire la pressione laterale della riempitura di rottami e di terra che copriva il monumento, quando era in piedi.

Fig. [illegible]. Tomba dei Giganti a Campu Su Chiai

La fig. 23 mostra gli avanzi della tomba guardando a sud col Nuraghe di Su Chiai sulla sua altura nello sfondo. Questo disegno illustra molto bene il contrasto su cui ho insistito fra la diversità della positura scelta pel Nuraghe e quella scelta per l'ultima dimora dei trapassati. L'una è fiera e dominante, l'altra appartata e spira pace. Nello stesso tempo la figura fa spiccare la vicinanza della abitazione e della tomba, che a sua volta dipende dall'intima relazione dell'una con l'altra.

Mi sono già riportato al caso del Nuraghe e della Tomba dei Giganti di Noedda come un esempio di accoppiamento, nel quale non potrebbe esistere dubbio di sorta

Fig. 22 Tomba dei Giganti a Campo Su Chiai.

Fig. 23 — Tomba dei Giganti a Campo Su Chiai.

quella tomba appartiene al Nuraghe. A Noedda infatti i due monumenti sono così completamente isolati da non trovarsi nessun'altra costruzione visibile tutt'all'intorno.

Del resto, nel caso del Nuraghe di Su Chiai abbiamo presente un altro fatto che, a meno che non apparisse per nuovi scavi, non si potrebbe osservare a Noedda. Questo nuovo fatto è il villaggio del Nuraghe. Resta ora a vedere come la popolazione del villaggio seppellisse i suoi morti. Li seppelliva anch'essa nelle Tombe dei Giganti? In altre parole, corrispondentemente alle case del villaggio o della città, si trovano mai Tombe dei Giganti a gruppi in guisa da formare un vero cemeterio? La risposta è decisamente negativa: non esiste nulla di somigliante a una necropoli di Tombe dei Giganti in nessuna parte in Sardegna. Possiamo solo concludere, che la popolazione del villaggio dava ai suoi morti qualche altra sepoltura che non era però quella delle Tombe dei Giganti. D'altra parte le Tombe dei Giganti, che occorrono quasi sempre isolate, dobbiamo sempre più attribuirle al Nuraghe che si trova loro vicino, anch'esso isolato.

La città Nuragica di Serucci e la Tomba dei Giganti di Isarus.

Sulla fine di ottobre il tempo cominciò a guastarsi sulla montagna, quindi noi ponemmo fine alle nostre esplorazioni nelle parti alte di Sardegna a causa della stagione, e scendemmo a Iglesias. Qui l'on. T. A. e Lady Idina Brassey ci aiutarono in tutti i modi, non solo offrendoci ospitalità nella loro casa, ma provvedendoci altresì i mezzi di trasporto, automobile e vetture, nelle diverse parti del territorio di Iglesias.

Le autorità delle miniere italiane a Iglesias non si mostrarono meno cortesi e gentili: per non fare altri nomi, ricorderò solo il cav. Sanfilippo, ingegnere delle miniere e ispettore delle antichità d'Iglesias, che pose la sua grande conoscenza del paese a nostra disposizione con una liberalità veramente disinteressata.

Con lui noi visitammo la località di Serucci, presso Gonnesa, per vedere certi avanzi preistorici che egli vi aveva scoperti dieci anni prima, e che non erano altro che una vera e propria città nuragica. Accedemmo al posto dal lato nord-est attraverso una campagna brulla, dolcemente ascendente con alcune terre a prato. Dinanzi a noi sorgeva una caratteristica massa che noi intendemmo dover essere la reliquia d'un Nuraghe. La fig. 24 dà l'aspetto generale della regione per cui passammo con la massa del Nuraghe nello sfondo. Dall'alto di essa si scorgono le rovine della città, come appaiono nella fig. 25, allargandosi a ovest su grande spazio di un terreno che scende verso tramontana, ed è fiancheggiato dalla rasa campagna a sud.

Oltre la città, a occidente si stende una bassa collina allungata nella direzione da nord a sud, col nome locale di Isarus. Quivi il cav. Sanfilippo ci disse, che egli contava

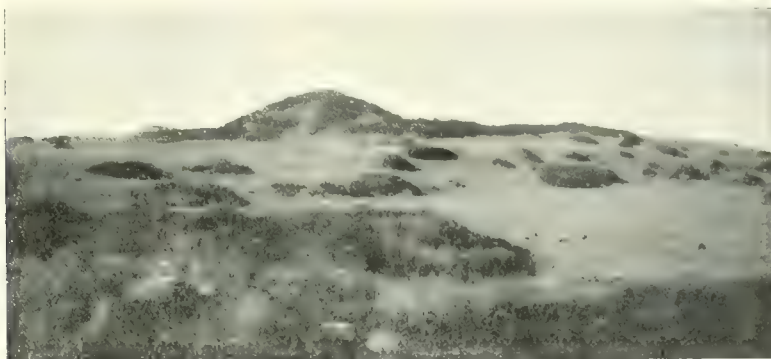



Fig. 24. La regione di Serucci.

di trovare la necropoli della città e noi, venutivi dopo, trovammo difatti sulla vetta del poggio una Tomba dei Giganti che stava, senza dubbio, in relazione col Nuraghe.

Fig. 25. Le rovine della città nella regione di Serucci.

Tutta quella importante zona di monumenti deve evidentemente riguardarsi come legata da vincoli col mare vicino; infatti a poca distanza verso nord-ovest si trova la non spregevole baia di Porto Paglia.

Poi visitammo la città stessa più dettagliamente. A prima vista non sembrava che una confusione di blocchi di trachite coperti da un rigoglio di fitti lentischi e di

Fig. [illegible] Una casa nella città del Nuraghe di Seruci

altre piante. Subito però incominciammo a distinguere i perimetri di abitazioni circolari che erano tanto vicine le une alle altre, che i muri delle abitazioni contigue qua e là si toccavano.[1] La meglio conservata di queste abitazioni si vede nella fig. 26 presa dal lato sud-est. Essa trovasi in una posizione importante all'orlo della città verso mezzogiorno, a circa metà strada fra il Nuraghe e l'estremità occidentale della città. (Come hanno dimostrato le ulteriori ricerche del cav. Sanfilippo, l'uscio di queste abitazioni, come in questo caso, guarda costantemente a sud, cosicchè il quartiere

[1] Dalle ulteriori ricerche del cav. Sanfilippo, mentre [illegible] perimetri si congiungevano in qualche parte assieme, formando come stanze di una casa.

meridionale di queste città, quasi in vicinanza immediata del Nuraghe, dev'essere stata la più desiderabile posizione per residenza). La porta della nostra casa rimane intatta con l'architrave ancora a posto.[1] Si possono ancora rintracciare da cinque a otto filari di pietre, i quali, visti dall'interno come nella fig. 27, mostrano una curva, così esternamente come internamente, all'indentro verso la sommità. Questa curva

Fig. 27. Una casa nella città del Nuraghe di Serucci (veduta dall'interno).

indica, che le abitazioni finivano in alto a *tholos*, secondo il principio del finto arco fatte come i Nuraghi stessi.

Del resto le mura in basso hanno solamente uno spessore di circa m. 1,70. Si tratta d'uno spessore molto comune, e corrispondentemente ad esso non si trova mai traccia di scala nell'interno del muro, il che è invece un tratto caratteristico

[1] La larghezza all'esterno della porta superficialmente sopra la soglia era m. 1.20 e andava crescendo all'interno fino a raggiungere circa m. 1.50. Al di fuori la larghezza sotto l'architrave era di m. 1.20. La porta aveva un'altezza di m. 1.35 da terra. La sua altezza totale fu poi calcolata dal cav. Santilippo in m. 2.10. Egli anche trovò, che la larghezza della soglia dalla parte esterna era di m. 1.40, dall'interna m. 1.60. Il diametro interno del Nuraghe dal Santilippo è dato di m. 0.70.

del Xuraghe in Sardegna. Perciò s'è generalmente ritenuto che le abitazioni attorno al Xuraghe non fossero che pianterreni di case senza piani superiori.

Oltrepassando la città verso occidente si arriva a un basso prato di carattere paludoso attraversato da una specie di strada a guisa di aggere in pietre coperta d'erbacce. Essa potrebbe essere l'avanzo d'una via che salisse al colle Isarus, della stessa epoca che la città preistorica. Questo passaggio visto guardando a oriente

Fig. 28. Paesaggio presso la città del Nuraghe di Seruci

dal colle stesso appare nella fig. 28. Nello sfondo si scorge la città del Xuraghe colla mole del castello poco oltre a destra.

Presso la vetta del basso poggio, ma a fianco della città e bene in vista del Xuraghe giace la Tomba dei Giganti di Isarus nascosta fra un monte di lentischi e di altre piante. La sua orientazione è da nord a sud colla fronte un poco a sud-est. La fig. 29 mostra la pianta della tomba che è ben conservata, pur mancando il lastrone in cui s'apriva la porta, il lastrone di fondo e tutti i lastroni di copertura. La cella della tomba è di m. 9,70 in lunghezza e m. 1,10 in larghezza. La struttura della cella è in pietre disuguali tagliate, murate a secco in rozzi strati. Il materiale usato è la pietra trachitica porosa di un rosso grigio proprio del luogo, con cui fu costruita

anche la città. L'isolamento della Tomba dei Giganti sulla sua altura era completo. Non si scorgeva tutt'all'intorno nessuna indicazione che accennasse a una molteplicità di tombe sul tipo di quelle dei Giganti in corrispondenza colle abitazioni della città. Quindi la sola conclusione ragionevole era che la popolazione della città seppelliva diversamente e più semplicemente, e che la Tomba dei Giganti apparteneva agli abitanti del Nuraghe. All'isolamento della singola Tomba dei Giganti su un rialzo, mentre potrebbe bene celarsi sotto le erbe un cemeterio con sepolcri d'altro genere, corrispondeva l'unicità del Nuraghe che guardava la città. La relazione dell'uno coll'altra sembra quindi innegabile.

Fig. 27. Tomba dei Giganti ad Isarus

Per simile relazione noi ci siamo già riportati al caso di un Nuraghe dominante su un contiguo villaggio, che aveva nelle sue vicinanze un'isolata Tomba dei Giganti senza nessun altro sepolcro della stessa specie visibile, che potesse ritenersi appartenente alla popolazione del villaggio. Questo accadeva a Su Chiai nel territorio di Lanusei. La conclusione in questo caso era, che l'isolata Tomba dei Giganti poteva appartenere solo al Nuraghe, mentre la popolazione del borgo seppelliva in qualche altra maniera meno monumentale, maniera che non era quella della Tomba dei Giganti. Questo curioso fenomeno si ripete a Serucci su più larga scala. Qui di nuovo abbiamo il singolo Nuraghe con la singola Tomba dei Giganti corrispondente ad esso, e qui di nuovo abbiamo il villaggio o la città del Nuraghe che deve avere avuto una corrispondente necropoli che gli faceva riscontro. Di questa non si vedeva traccia sopra terra; ora monumenti sepolcrali sul tipo delle Tombe dei Giganti sono di un così spiccato carattere e tanto cospicui colle loro parti sopra terra, da essere assai poco verisimile, che non ne rimanesse più nessuna traccia, se avessero originariamente corrisposto per numero alle abitazioni nella città. La miglior conclusione possibile anche in questo caso è, che la popolazione della città seppelliva in qualche altra forma sotterra, e che così il cemeterio corrispondente a questa città deve ancora scoprirsi. Considerando la grandezza e l'apparente prosperità di questa città, tale scoperta sarebbe della più alta importanza per illuminarci sulla civiltà della Sardegna all'epoca dei Nuraghi.[1] Ed

[1] Non vogliamo davvero qui dire, che nulla di questa specie ancora non sia stato messo in luce in Sardegna. Così, per esempio, lo scavo regolare del cemetero a camere sepolcrali di Anghelu Ruju ha dato

effettivamente è probabile, che la necropoli si trovi dove il cav. Sanfilippo suppone: sul colle non alto a occidente della città, dove fu scoperta la Tomba dei Giganti stessa.

La Tomba dei Giganti e il Nuraghe di Imbertighe presso Borrore.

La domenica 3 novembre io mi separai da Mr. Ashby a Iglesias, e partii per Porto Torres coll'intenzione di fare la traversata in Corsica per una missione archeologica ch'io m'ero assunta sotto gli auspicii del *Carnegie Trust* per le Università di Scozia. A causa d'una tempesta però il battello che fa il tragitto fra l'Algeria e la Corsica passò oltre verso Ajaccio senza toccare Porto Torres, quindi io fui costretto a rimanere una settimana di più in Sardegna. Io mi giovai di questa inaspettata opportunità per visitare alcune Tombe dei Giganti attorno a Borrore. Posi il mio quartiere a Abbasanta. Il mio fine principale, visitando questa parte della Sardegna era quello di vedere la ben nota Tomba dei Giganti a Imbertighe.

Fig. 31. Tomba dei Giganti ad Imbertighe.

Il prospetto di essa è dato dalla fig. 30, e questa è fatta di su una fotografia di P. Mackey che m'ha gentilmente concesso di riprodurla. Il P. Mackey ha visitato tutta la Sardegna; la sua ricca collezione di fotografie non manca di nulla.

La tomba fu molto rovinata, e quasi tutto ciò che ora rimane è il semicerchio frontale e il gran lastrone in cui s'apre la porta, e che si vede nella figura. Nella realtà questo gran lastrone visto di dietro è un tratto caratteristico nel panorama tutto piano a sinistra di chi va da Borrore a Abbasanta. Uno schizzo della pianta della tomba l'offre la fig. 31. La tomba guarda a est. Il materiale di costruzione è la locale pietra vulcanica rosso-grigia di natura tufacea. Il Nuraghe di Imbertighe s'erge su un leggero rialzo rotondeggiante a soli due minuti a piedi dalla tomba verso oriente.

risultati importantissimi, ma in questo caso c'è l'evidente svantaggio, che la necropoli in questione rimane senza il corrispondente villaggio o città. Per questa necropoli, v. *Notizie degli scavi*, 1904, p. 300; *Bollettino di paletnologia italiana*, 1905, p. 170; *Rendiconti del R. Istituto Lombardo*, Serie II, Vol. XXXIX, 1906, pp. 456-460.

La Tomba dei Giganti e il Nuraghe di San Gavino.

La figura [illegible] rappresenta la Tomba dei Giganti di San Gavino. È stata ritratta da una fotografia di cui io sono anche debitore al P. Mackey. La tomba rimane

Fig. [illegible] Tomba dei Giganti a San Gavino.

a sinistra della strada da Borrore a Dualche molto vicino alla chiesa campestre di San Gavino. Il gran masso frontale della tomba spicca a distanza per molte miglia

attorno. Rassomiglia moltissimo a quello della tomba più nota di Imbertighe. Uno schizzo della pianta della tomba è dato dalla fig. 33. L'imponente lastrone frontale è ancora intatto, ma quasi tutto il restante materiale del monumento è stato

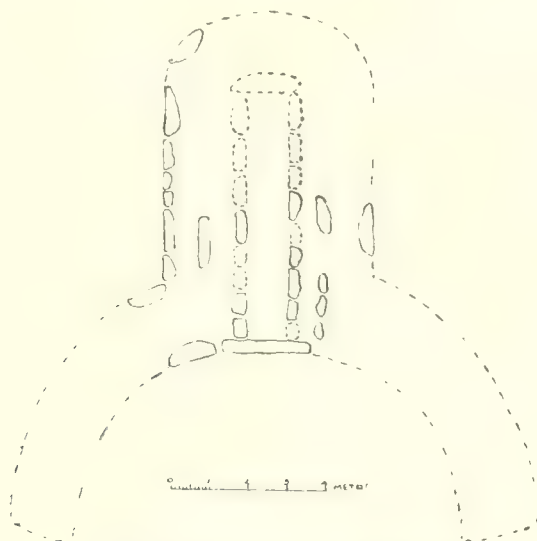



Fig. [illegible] Tomba dei Giganti a San Gavino

tolto per giovarsene nella costruzione delle dighe circostanti. La tomba guarda a oriente.

Il Nuraghe di San Gavino è a soli pochi minuti a piedi al di là della strada verso sud. È d'un tipo semplice coll'ingresso volto a sud-est. Ad esso senza dubbio appartiene la Tomba dei Giganti.

Conclusione.

Venendo ora a concludere, il risultato delle nostre osservazioni, fondato sopra un gran numero di casi è, che le così dette Tombe dei Giganti sono sepolcri di famiglia per gli abitanti dei Nuraghi. Ciò noi riteniamo che possa dedursi dalla costante relazione in cui quelle due specie di monumenti si trovano gli uni rispetto agli altri. La Tomba dei Giganti sta sempre vicina al Nuraghe, è sempre visibile da questo, e giace d'ordinario in un posto tranquillo, appartato, che contrasta decisamente colla positura dominante scelta per l' ubicazione del Nuraghe. Inoltre le Tombe dei Giganti come i Nuraghi guardano quasi sempre a mezzogiorno. Questa orientazione a sud è dovuta alla posizione dei Nuraghi. L'influenza dei Nuraghi sulle Tombe dei Giganti appare anche in un altro modo. Noi vedemmo, che la costru-

zione originale di quelle tombe era a pietroni piantati per il dritto in terra sul tipo dei *dolmen*, da cui le Tombe dei Giganti derivano. Sotto l' influenza dei Nuraghi la struttura di pietre disugualmente tagliate e murate a secco come pure il finto arco appaiono accanto alle costruzioni sul tipo dei *dolmen* a lastroni verticali, senza però far mai completamente sparire queste ultime.

Questa influenza mostra, che le Tombe dei Giganti sono contemporanee ai Nuraghi. La dipendenza dell'una dall'altra specie di monumenti vien fuori anche per un altro verso. Così, per esempio, il Pinza mostra come alcuni oggetti in bronzo e alcuni vasi da lui illustrati nei *Mon. Ant. Linc.*, Vol. XI, pp. 267-70, trovati nelle Tombe dei Giganti siano identici per carattere ad altri oggetti appartenenti alla stessa categoria trovati dentro e presso i Nuraghi. Un' importante scoperta fatta dal Nissardi e dal Taramelli ha un valore grande sotto lo stesso punto di vista. In un pozzo nel cortile del Nuraghe di Lugheras si trovò una pregevolissima serie di vasi, gran numero dei quali sono dello stesso tipo di quelli citati dal Pinza. Il trovarsi questi vasi in un pozzo appartenente al Nuraghe indica subito, che questi monumenti sono non già tombe ma abitazioni umane.

La scoperta della stessa specie di vasi nelle Tombe dei Giganti prova che questi erano contemporanei e legati da relazioni ai Nuraghi. Nuovamente qui la conclusione inevitabile sembra essere che le tombe appartenevano alle persone che abitavano i Nuraghi. Il Pinza non ne trae questa conclusione. Per lui i Nuraghi sono essi stessi monumenti sepolcrali: ma noi abbiamo serie difficoltà ad accettare la sua conclusione. In primo luogo il Pinza ci dà qui una duplice serie di sepolcri con carattere monumentale: i Nuraghi ed oltre ad essi le Tombe dei Giganti. Però non ci dice affatto come accade, che queste due specie di monumenti sepolcrali si trovino gli uni accanto agli altri. Di più il Pinza tace interamente circa la questione delle abitazioni occupate dalle popolazioni dei Nuraghi, supposte tombe, durante la loro vita. Erano queste abitazioni sullo stesso genere dei Nuraghi? D'altra parte in quale specie di abitazioni gli abitanti delle Tombe dei Giganti passarono la loro vita? Erano le abitazioni in tutt'e due i casi diverse o uguali? Quello che probabilmente avvenne in realtà è questo. La teoria in questione, senza accorgersene, ha duplicato i suoi sepolcri in modo che lascia i sepolti nell'una o nell'altra foggia senza corrispondenti abitazioni. Se invece noi consideriamo le Tombe dei Giganti da sè sole come i luoghi di sepoltura degli abitanti dei Nuraghi, sparisce ogni difficoltà d'un colpo, e ritroviamo le smarrite abitazioni.

[illegible]

Duncan Mackenzie.

UNA FIBULA ROMANA CON ISCRIZIONE.

Il ch. prof. Emilio Costa della R. Università di Bologna fece eseguire parecchi anni addietro un saggio di scavo in un fondo situato presso un suo podere nel Parmense alla superficie del quale apparivano spesso, durante i lavori agricoli, avanzi di antiche abitazioni.

Com'egli gentilmente mi comunica « il fondo chiamasi *Petrignano* nel Comune di Cortile San Martino, provincia di Parma, ed appartiene alla Congregazione di Carità di San Filippo. È adiacente ad uno dei numerosi cardini tuttora esistenti dell'antica divisione colonica di Parma, al nord della città, e precisamente a quello che serve oggidì di strada denominata della *Burla*. Il punto ove fu fatto lo scavo dista dalla strada un centinaio di metri ».

Lo scavo venne approfondito fino a m. 1.20 ed il prof. Costa rinvenne « molte macerie di un piccolo edifizio rustico con residui d'incendio, e sotto le macerie alcuni utensili rustici (una scure ed una falce messoria, coltelli, ecc.), frammenti di anfore e di patere di grezza fattura, frammenti di fiale pure di vetro grezzo, una trentina di monete in bronzo comunissime di Antonino Pio ed un denaro di Gordiano Pio ».

Il prof. Costa mi diede inoltre gentilmente ad esaminare altri pezzi fra cui tre chiavette di ferro, frammenti di vaso di vetro color verdognolo ornato alla superficie di grandi baccellature, la metà di un calicetto di terra bruna con labbro in fuori, un frammento di coppa oppure di coperchio di terra rossiccia con larga costa orizzontale presso il labbro, oggetti tutti proprî dell'età romana.

Il più interessante però di tali oggetti è una fibula di bronzo a laminetta piegata ad arco semicircolare con spillo a cerniera (fig. 1). Questa è sormontata da una fascetta sulla quale leggesi una iscrizione AVCISSA già nota per altri esemplari rinvenuti in diverse località, assai distanti fra loro.

Nel 1896 il prof. Holshausen diede l'elenco di tutte le fibule allora note che portavano tale iscrizione [1] indicandone i luoghi ove si rinvennero oppure esistono. Credo utile far conoscere tale elenco aggiungendovi poscia gli altri esemplari

[1] HOLSHAUSEN, *Verhandl. d. Berliner Gesellschaft f. Anthr.*, 1897, p. 286.

consimili rinvenuti dopo il 1896. Fino a quell'anno tali fibule ascendevano al numero di undici ed erano:

1° *Marzabotto*, pubblicata dal Gozzadini (fig. 2);[1]

2° *Museo di St. Germain en Laye;*[2]

3° Museo di *Treviri*, rinvenuta presso la città romana di Treviri (Augusta Trevirorum);[3]

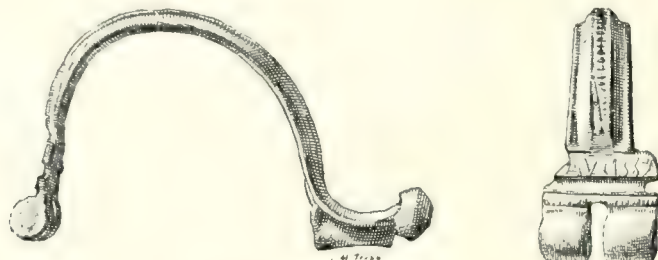



Fig. 1. Fibula di Parma

4° Museo di Storia naturale a *Vienna*, proviene dalla città romana di Siscia nella Pannonia;[4]

5° In possesso del sig. Fliedner ad *Alsey*, proviene dalla provincia dell'Assia renana, rinvenuta probabilmente presso Alzey;[5]

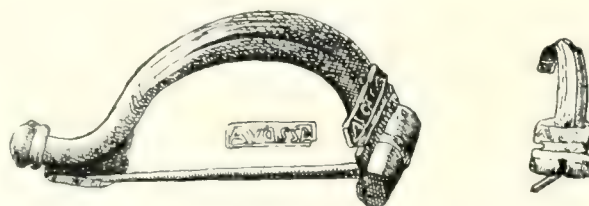



Fig. 2. Fibula di Marzabotto

6° Museo di *Berlino* per l'istruzione del popolo, trovata nel Caucaso; è identica per forma a quella del sig. Fliedner;[6]

7° Museo di *Berlino* per l'istruzione del popolo, rinvenuta ad Hissarlick nello strato romano delle ruine di Troja;[7]

8° Antiquarium di *Berlino*, pubblicata dal Friederichs *Kleinere Kunst* n. 263;[8]

[1] [illegible]

[2] [illegible] p. 287.

[3] [illegible] *Kleinere Kunst* [illegible]

[4] [illegible] III [illegible] mero 12031, 18.

[5] Holshausen, op. cit., p. 286.

[6] Holshausen, op. cit., p. 288.

[7] Holshausen, op. cit., p. 288. Dörpfeld, *Troja und Ilion* 1902, vol. I, p. 414, fig. 437.

[8] *Corpus Inscription. Latin.*, vol. XV, n. 7090 a 2.

9° Altra simile pure nell'Antiquarium di *Berlino* nella quale l'iscrizione presenta la prima vocale *A* senza il tratto orizzontale; [1]

10° *Olimpia,* rinvenuta ivi e pubblicata dal Furtwängler (*Olympia,* vol. IV, p. 183, nota 1); [2]

11° Museo di *Napoli* (C. I. L., vol. X, n. 8072, 22).[3]

In questi ultimi anni si sono aggiunti altri sei esemplari di cui tre citati nell'*Instrumentum* del C. I. L., vol. XI, p. 1209, n. 67192 e rinvenuti od esistenti:

12° A *Castel d'Asso* presso Viterbo, già in possesso dell'ispettore Bazzichelli;

13° A *Firenze,* di provenienza sconosciuta; [4]

14° In *Arezzo.*

Gli altri tre esemplari sono ricordati nel C. I. L., vol. XI, n. 7096 come rinvenuti:

15° presso *Roma* nella via Nomentana; [5]

16° nel Tevere in *Roma,* conservata nel Museo nazionale delle Terme;

17° in *Roma,* in possesso del barone Meester de Rovenstim.

A tutti questi si aggiunge ora l'esemplare rinvenuto

18° presso Parma e posseduto dal prof. Emilio Costa.

Infine il medesimo nome *Aucissa* è forse anche da leggere sopra

19° un frammento di fibula pubblicata dal prof. Bulic nel *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata,* 1901, p. 141, e sulla quale egli lesse IVSSIMI.

Di tutte queste fibule quella di Marzabotto fu la prima ad essere pubblicata. Il Gozzadini diede il disegno della forma a tav. 17, n. 17 della sua prima relazione sulle antichità di Marzabotto, aggiungendovi pure l'iscrizione ch'egli era incerto se dovesse leggersi IAVCSSAI. Il Conestabile al contrario l'interpretava per AVↃSSA = *aurssa* lezione riportata anche dal Montelius (*La civilisation primitive en Italie,* p. 18, n. 184). Amendue poi quei dotti la giudicarono etrusca.

Il primo a ritenere romana dell'età di Augusto tanto la fibula quanto l'iscrizione fu il Tischler, che attribuiva al commercio italico romano tutti gli esemplari di questa forma trovati fuori d'Italia. [6]

Parecchi dotti poi: Hubner, Friederichs, Riese, Furtwängler, Schumacher, Olshausen, indipendentemente l'uno dall'altro avevano ritenuto l'iscrizione per romana leggendovi AVGISSA oppure AVCISSA; il qual nome, che senza dubbio è quello

[1] Holshausen, op. cit., p. 288, nota 1.

[2] Holshausen, op. cit., p. 288, nota 1.

[4] Holshausen, op. cit., p. 287.

[4] Garrucci, *Sillog. Inscript. Lat.*, n. 2272, il quale la dice: *Fibula aenea in Etruriae regione reperta soluta.*

[5] *Corpus Inscript. Latin.*, vol. XV, n. 7090, a 1. *Bull. dell'Istit.*, 1831, p. 42.

[6] Tischler in Meyer, *Gurina*, Dresda, 1885, p. 20-30, Holshausen, loc. cit., p. 287.

[illegible] fabbricante, fu per la prima volta giudicato celtico dall'Hübner. Esso difatti ricorre anche sopra altri oggetti, fra cui un vaso di terracotta trovato in Gallia.[1]

Che la fibula sia del tempo romano risulta già dalla considerazione che alcuni degli esemplari, rinvenuti fuori d'Italia, provengono o da città di origine romana, *Treviri Sciscia*, oppure, come quello d'Hissarlick, da strati romani. Se non si può dare troppa importanza al fatto che parecchie se ne sono trovate pure in Roma, mi sembra al contrario una circostanza quasi decisiva per stabilire l'età, che la fibula parmense di Petrignano, posseduta dal prof. Costa, fu raccolta in mezzo a ruderi, rottami e monete romane del secondo secolo dell'impero. E ciò ben s'accorda con il fatto che il tipo di tale fibula non può essere preromano perchè appartiene all'ultimo periodo detto generalmente *La Tène*, al tempo cioè della trasformazione dello spillo a molla in quello a cerniera.

Difatti dei vari esemplari della fibula *aucissa*, dei quali conosco la forma, soltanto quello dell'Assia renana, ritiene tuttavia qualche cosa del più antico tipo *La Tène*, essendovi la testa, da cui si diparte lo spillo, ancora trattata a *spirale*. Questa però è già difesa da un cartoccio, il quale, in seguito, per naturale evoluzione, riunendosi con la spirale costituirà la *cerniera* quale si osserva negli esemplari di Marzabotto, di Petrignano e d'Hissarlick, e che è propria delle fibule romane di un tempo più tardo.

Da tali considerazioni viene confermata anzitutto l'osservazione già fatta dall'Olshausen, che le fibule con il nome *Aucissa* non sono ricavate tutte da una medesima forma. Questo già si poteva stabilire per la differente maniera con cui negli esemplari fino allora noti era scritto il nome *Aucissa* che in alcuni presenta i due *A* privi dei tratti orizzontali quali osservansi in altri, ad esempio quelli del Caucaso e di Marzabotto, mentre in una delle fibule di Berlino fra V ed il C avvi un punto che manca negli altri esemplari.

Vi si aggiunge ancora il fatto che non tutte le fibule *aucissa* hanno le stesse dimensioni[2] e che quella dell'Assia renana ha la testa trattata ancora a *spirale*.

L'ultima particolarità è prova non dubbia che l'esemplare renano è il più antico per età, fra quelli finora conosciuti od almeno di quelli di cui conosco la forma; ciò che costituirebbe un altro argomento per credere che l'officina donde uscirono le varie fibule di *Aucissa*, debba cercarsi fuori dell'Italia, probabilmente nella Gallia, forse a Treviri, donde si sparsero e penetrarono in Germania, in Italia, nella Pannonia, in Grecia (Olimpia), nell'Asia Minore (Troja) e nel Caucaso.

[1] [illegible] XIII parte terza [illegible] bronzo della [illegible]

[2] Quella del Caucaso per esempio, come riferisce lo l'Olshausen, ha l'arco della fibula più stretto che non quello dell'Assia renana, e l'esemplare di Troja è assai più piccolo che non quello di Marzabotto e di Petrignano.

Abbiamo quindi un' idea della rapidità con cui gli articoli industriali all'epoca romana si diffondevano nelle regioni anche più lontane; diffusione senza dubbio dovuta al commercio, ma alla quale possono pure aver potentemente contribuito gli eserciti romani per le continue loro dislocazioni da un'estremità all'altra dell' impero.

La varietà poi di forme e più di particolari nelle fibule di *Aucissa* ci obbliga ad ammettere una certa durata di tempo in cui esse continuarono a fabbricarsi dalla medesima officina.

All'esemplare di Marzabotto il Tischler assegnava l'età di Augusto: ma forse tale data è troppo antica. Io sono d'avviso che la fibula a cerniera abbia cominciato ad usarsi in tempo più tardo, nella seconda metà del primo secolo dopo Cristo e che fino a quel tempo anche in Italia, almeno in quella superiore, ed al di là delle Alpi abbia continuato l'uso della fibula a spirale.

Ecco i fatti su cui si fonda questa mia opinione. Anzitutto la fibula di Petrignano fu trovata con una trentina di monete nessuna delle quali era più antica di Antonino Pio.

Oltre a ciò nell'anno 1891 feci estesi scavi a Claterna, città romana fra Imola e Bologna,[1] e fra una ventina di fibule raccolte tre appena erano a *cerniera*, tutte le altre presentavano la testa a spirale e spettavano al tipo che si direbbe ultimo periodo *La Tène*,[2] e Claterna fondata prima della guerra sociale durò fino a tutto il IV secolo dopo Cristo[3] dal che si deduce la tarda età in fino a cui venne usata la fibula tipo *La Tène*.

Osservazioni analoghe si debbono fare riguardo le fibule rinvenute nel sepolcreto di *Ornavasso*.[4]

Sopra 121 fibule del sepolcreto a *Persona*, il quale durò fino all'anno 81 d. C., se ne trovarono con la cerniera soltanto 11 di bronzo e 2 di ferro; tutte le altre erano a *molla* ossia a spirale: il che costituisce un'altra prova dell'età relativamente tarda in cui nel corredo ornamentale s'introduce la fibula a cerniera, età che, ripeto, credo si possa fissare nella seconda metà del primo secolo dopo Cristo.

[1] *Notizie degli scavi*, 1892, p. 143.

[2] Quattro delle fibule tipo *La Tène* di Claterna sono identiche a tre altre rinvenute in tombe del sepolcreto di Idria presso Bača in Gorizia e pubblicate dal ch. J. SZOMBATY nel suo lavoro su quel sepolcreto, *Das Grabfeld zu Idria bei Bača*, figg. 123, 130 A, 202. È assai degno di nota che anche in questo sepolcreto di Gorizia rarissime, otto in tutto, sono le fibule a cerniera, tutte le altre sono a doppia spirale. Per questa ragione mi pare che l'età in fino a cui ha durato quel sepolcreto, che sarebbe l'epoca di Augusto quale gli viene assegnata dall'autore, dovrebbe essere abbassata almeno alla fine oppure alla seconda metà del primo secolo dopo Cristo.

[3] BORMANN, *Corpus Inscript. Latinarum*, vol. XI, p. 128.

[4] BIANCHETTI, *I sepolcreti d'Ornavasso*, in *Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la prov. di Torino*, vol. VI.

Nè all'assegnazione di tale data può presentare alcun ostacolo l'esemplare di Marzabotto, stazione la quale è fin qui conosciuta come risalente all'epoca etrusca (V secolo av. Cristo) e durata fino al tempo in cui i Galli furono espulsi dal territorio felsineo (196 av. Cristo). Già il Tischler avea detto ch'essa non avea nulla di comune con le antichità etrusche: ma ora si può aggiungere che non ha nulla a che fare con Marzabotto. Essa non è il risultato di scavi regolari fatti in quella stazione, ma già esisteva in quel Museo prima dell'anno 1865, quando il Gozzadini pubblicò il suo primo volume sulle antichità in esso conservate. Ora è degno di nota quanto lo stesso Gozzadini scrive a p. 2 della sua opera, sopra l'origine e la formazione di quel Museo.

« Dal 1831 in poi (cioè da quando il podere diventò proprietà del conte Giuseppe Aria) tutte le anticaglie che a caso e specialmente nei lavori agrarii o di abbellimento della villa vennero in luce, tutte gelosamente furono da lui conservate e custodite ».

A questa età adunque dovranno essere riportate anche tutte le fibule a cerniera insignite col nome del fabbricante *Aucissa*.

Senonchè il conte Giuseppe Aria ciò faceva non soltanto per gli oggetti antichi che si venivano raccogliendo nel suo podere di Misano (Marzabotto) ove estendevansi l'abitato ed il sepolcreto etrusco, ma anche per quelli casualmente trovati negli altri suoi poderi che avea a Panico, Canovella, Venola ed altrove.

Da Canovella provengono le numerose fibule tipo Villanova conservate in quel Museo.[1]

A Venola esisteva una stazione romana perchè ivi nel 1883 si rinvenne la statuina in piombo di tipo policleteo da me pubblicata negli *Atti e Memorie della Deputazione.*[2] Oltre ciò nel Museo di Marzabotto erano pure rimasti taluni oggetti piceni di Numana acquistati dal conte Pompeo Aria, che fece poi trasportare nel suo palazzo a Bologna. Di quegli oggetti, che il Gozzadini avea ritenuti e pubblicati come etruschi, ho trattato recentemente altrove.[3]

Tutti questi fatti dimostrano che la fibula col nome *Aucissa*, quantunque conservata nel Museo di Marzabotto, proviene da un'altra località, molto probabilmente da Venola, in ogni caso da un podere del conte Aria ove dovea esistere una stazione romana.

† E. Brizio.

[1] *Atti e Memorie della R. Deputaz. di storia patria per le prov. di Romagna* 1886 p. 214.

[2] *Atti e Mem. della R. Dep. di St. P. per le prov. di Romagna* 1883 p. 320 con una tavola.

[3] *Notizie degli Scavi* 1903, p. 86 e 87.

ISCRIZIONE NAPOLETANA.

Le epigrafi, che ricordano la istituzione napoletana delle fratrie, sono poco numerose, e son tutte raccolte nel *Corpus inscriptionum graecarum*, riprodotte poi dal Kaibel nelle *Inscriptiones gr. Italiae Siciliae*, etc.[1] e quella di *Publius Sufenas* nel Wilmanns *Exempla*, n. 664.

A queste, debbonsi aggiungere, il frammento pubblicato dal ch. prof. De Petra nella *Napoli greco-romana* del Capasso (p. 181):

. . . PRIMO . . . .
. . . DEMARC . . . .
fr. ΞTARCHO . . .
. . . L · ITEMQ . . .
S · QVI · VIXIT . . .
. . . M · VI · CLVVI*us*
*et c*LVVIA · SEVE*ra*
. . . . INCO*mparabili*

l'altro, edito dal prof. Sogliano, nelle *Notizie degli scavi* a. 1900, p. 269, nel quale è ricordata la fratria degli Euboici:

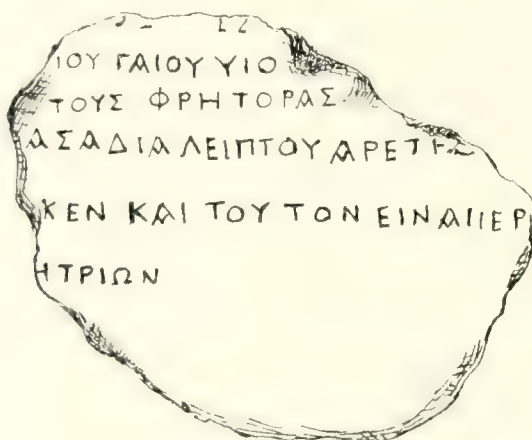
CELA
IMITABILI DEMARCHO
PLVRIMIS AETIAM · AT · Q·
INSIGNIBVS MERITIS
PRAECLARO FRETORES
EVBOIS VERE DIGNISSIMO

e questo che ora pubblico, e che è stato finora inedito.

[1] 1. Ἀρισταῖοι C. I. Gr. 578, I. N. 3245 K. 750. — 2. Ἀρτεμίσιοι C. I. Gr. 5798 K. 744. — 3. Εὐμηλεῖδαι C. I. Gr. 5805, 5787, K. 715, 748. — 4. Εὐνοστίδαι C. I. Gr. 5818 K. p. 101. — 5. Θεωταδαι C. I. Gr. 5784 K. 723. — 6. Κρητονδαι K. 743 — 7. Κυμαῖοι C. I. Gr. 5788, K. 721. — 8. Οἰνωναῖοι C. I. Gr. 5797, K. 421. — 9. Παγκλεῖδαι C. I. Gr 5789, K. 741. — 10. senza il nome della fratria C. I. Gr. 5802, 5809, K. p. 714.

Da poco, è venuto a mia conoscenza, avendolo trascritto, alcuni mesi or sono, in un negozio di antichità, ma suppongo che, già da tempo, sia venuto alla luce, e che sia stato ritrovato, nei lavori pel risanamento edilizio della nostra città, e poscia abbandonato, in qualche deposito di marmi ed altri rottami. La lapide, quasi certamente, fu adoperata come materiale da costruzione, ma per la sua spessezza, ha dovuto appartenere ad una qualche base di monumento.

Malauguratamente, è rotta, e ci resta quindi ignoto il nome della persona, che si volle onorare; e sconosciuto del pari ci è quello della fratria, alla quale fu ascritta. Ma le due parole, che in essa chiaramente si leggono: Φρήτορας e (Φ) ρητριῶν, costituiscono il pregio di questo lacero frammento. Misura m. 0.40 × 0.30 e 00.5 di spessezza.

. . . . . .

. . . τοῦ Γαίου υἱοῦ | τοὺς Φρήτορας... | ...τιας ἀδιάλειπτο(ν) ἀρετῆ(ς) | ...κεν καὶ τοῦτον εἶναι ἱερ[1] (Φ)ρητριῶν.

La forma dei caratteri, e l'onomastica, mi fanno assegnare l'epigrafe all'epoca imperiale; ed è questa, un'altra prova che, a Napoli, la lingua e le istituzioni greche si conservarono, fino ad un'età molto tarda.

Napoli, marzo 1908.

L. Correra.

[1] [illegible] 1888 p. 3 e F. Schoell in *Ber. d. bayer. Akad.*, 1889, p. 8.

ANFORA DEL MUSEO PROVINCIALE DI BARI.

L'anfora che, col gentile permesso della direzione del Museo di Bari, di cui ora fa parte, si pubblica qui per la prima volta (fig. 1), è stata ricomposta da numerosi frammenti, provenienti da Ceglie del Campo ed acquistati dal Museo medesimo nell'autunno del 1906.[1] Nei caratteri stilistici e nella forma, detta volgarmente a mascheroni, si rivela ineccepibile la sua pertinenza al gruppo vascolare pugliese, e nel disegno abbastanza accurato, nella scena fortemente animata da patetici contrasti nell'espressione e nell'atteggiamento dei suoi personaggi, non priva di bellezza per il tipo e l'abbigliamento di alcuni di essi, nella profusione degli ornamenti, si sorprende anche l'epoca migliore dello stile medesimo, non posteriore cioè alla metà del IV secolo.

Fig. 1.

I due gruppi in cui si può dividere la rappresentanza sulla faccia principale presentano due scene di gigantomachia. In quello a sinistra (fig. 2) Dionysos, vestito di chitonisco manicato e ricco di ricami, di nebride avvolta e tenuta stretta alla vita dal cinto, clamide

[1] È alta cm. 70,08 ed ha una bocca larga cm. 41,05. Le teste di Gorgoni che in A adornano le volute delle anse sono dipinte in bianco e di tipo non orrido, in B al loro posto le anse sono ornate di ramo di ellera

svolazzante dietro le spalle, con alti stivaletti[1] e capelli sciolti, cinti da lunga benda, è per colpire col manico del tirso un Gigante, di cui ha acciuffata con la sinistra la βαθεῖαν κόμην. Già quasi sopraffatto dal violento assalto divino, il bello e disgraziato giovinetto, caduto sul ginocchio destro e la gamba sinistra distesa, immersa nel suolo fino al polpaccio, con la più viva espressione d'intenso dolore sul volto e nelle contrazioni del corpo, agitando nella destra la spada, e riparandosi col braccio sinistro sollevato ed avvolto nella pelle di pantera, rivolge i suoi sforzi supremi a rendere meno atroce il supplizio di una fiaccola, diretta contro il suo viso da un giovane Sileno,[2] e la ferocia di un leone, che più a destra, con una zampa sollevata, la bocca aperta e la lingua di fuori, sembra ruggisca minaccioso contro di lui.[3]

Nel gruppo a destra (fig. 3) Athena, nel tipo di quella di Ercolano,[4] con elmo fornito di alto lophos, ornato di abbondante cresta, lunghi ed inanellati capelli sciolti sulle spalle, chitone largamente orlato e ricamato con piccole stelle, procede a rapidi passi e vibra un colpo di lancia contro un altro Gigante alle prese con Ercole. In questo gruppo la lotta si svolge più contrastata ed accanita. Il nemico non è qui imberbe e giovane, ma barbato e di aspetto molto feroce e, non ancora abbattuto, più che difendersi minaccia, giacchè colle spalle coperte da una pelle e le gambe

e bianco. Il labbro, verniciato in nero sulla superficie orizzontale, è ornato di ovoletti nella verticale; e sul collo in A al disotto di due rami, di ellera e di mirto con bacche bianche, sono figurati in bianco un cerviatto fra un ippogrifo ed un leone, in B al disotto di un ramo di alloro e di ellera sono un leone ed un ippogrifo del color della creta affrontati e divisi da una pianticella con fiore. Le spalle sono ornate di zone di bastoncelli e di ovoletti, mentre inferiormente la rappresentanza è limitata da zona di meandro intramezzato da riquadri a scacchi, ed al disotto delle anse e sui fianchi del vaso sono le solite palmette intrecciate da spirali. La scena sia in A come in B si svolge in aperta campagna indicata in A da alberetti, e cumuli di sassi ed animata in B anche da un cerviatto, che saltella verso sinistra al disotto di una Menade.

I pezzi perduti non sono numerosi, è facilmente riconoscibili nelle fotografie da noi riprodotte, sulle quali al loro posto compare il colore bianco.

[1] Per questo costume di Dionysos, e la sua derivazione dal teatro confronta: BETHE, *Proleg. z. Gesch. d. Theat. im Alt.*, p. 420 segg.; HUDDILSTON, *Die griech. Trag. im Lichte d. Vasenmalerei* (trad. ted. Hense) p. 43; THRAEMER, in Roscher, *Lexikon*, I, col. 1108. Bisogna però riconoscere col ROBERT, XXIII. *Hall. Winckelmannsprogr.*, p. 17, nota 1, col quale s'incon- [illegible] XXX, p. 30 dell'estratto) che non in tutti i casi esso è stato ispirato dal teatro.

[2] L'intervento dei Sileni e Satiri nella gigantomachia si deve probabilmente al dramma satirico (O. JAHN, *Philologus*, XXVIII, p. 24). Tale derivazione ci attesta certo la testimonianza di ERATOSTHENES (*Catasterism. fragm. vatic.*, ed. REHM, p. 3) ed il Sileno di EURIPIDE (*Cyclop.* 5) conserva il medesimo carattere comico (ROMAGNOLI, *Stud. it. di filolog. classica*, XXII, p. 132). Ma nelle rappresentanze di gigantomachia non sempre Satiri e Sileni palesano questo loro carattere parodiaco; in alcuni casi, come nel nostro dipinto, essi combattono pur troppo seriamente; (cfr. anche FARNELL, *Journal of Hell. Stud.*, 1883, p. 127; PETERSEN, in *Bullett. della Comm. Com.*, XVII, p. 24 e seg.

[3] Il ROBERT (*Bild u. Lied*, p. 22, nota 20) vede negli animali che nella gigantomachia accompagnano Dionysos i rappresentanti delle sue trasformazioni. Quest'opinione non accettata dall'HEYDEMANN (*Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura*, p. 8) a me sembra non trovi una giusta applicazione neanche nel dipinto di Ceglie. L'atteggiamento ed il posto assegnato al leone, ritratto in grandezza naturale, lo fanno apparire come uno degli animali del seguito del Dio, che qui lo aiuta nel combattimento.

[4] FURTWAENGLER, in Roscher, *Lexikon*, I, col. 693.

quasi interamente immerse nel suolo lancia, pare, un sasso contro Ercole, che a sua volta gli ricambia un formidabile colpo di clava. E sembra questa l'arma destinata alla vittoria, laddove l'arco ed i dardi giacciono inoperosi nella sinistra del-

Fig. 2

l'eroe e la pelle di leone, secondo una moda frequente nell'arte ellenistica, sospesa al suo braccio sinistro, gli copre una metà della spalla.

Risulta dunque evidente, che fra gli Dei combattenti la parte di protagonisti è assunta da Dionysos ed Herakles, il primo coadiuvato dal Sileno e probabilmente dal leone, il secondo da Athena.

Tutto questo che, a parer mio, diffonde sull'anfora di Ceglie un colorito speciale, tanto più significativo, quando lo consideriamo alla luce della contemporanea tradizione letteraria.

Fig.

L'intervento infatti di Dionysos ed Herakles nella gigantomachia, che, secondo c'informano Apollodoro, lo Scoliaste di Pindaro e Diodoro, [1] decise la vittoria degli

[1] [illegible] Apollodoro ed. Wagner, VII 6 [illegible] la vittoria sui Giganti, soltanto nel caso che con loro combattesse un mortale, onde Giove mediante Athena fece intervenire nel combattimento Ercole, e che la tradi- [illegible] p. 46, 1011) e da Diodoro IV, 15, ci rivela la vittoria divina legata non pure all'intervento di Herakles, ma di Herakles e Dionysos insieme. Senza dubbio questi scrittori di epoca tarda raccolgono un'antica tradizione ma è anche certo che questa visse ed ebbe maggior diffusione dopo Alessandro.

Dei, ebbe dopo Alessandro il significato eminentemente politico di vittoria sui barbari, cui si deve se anche nelle rappresentanze figurate Dionysos ed Herakles, rassomigliati al re macedone ed ai suoi successori, prendessero, fra gli Dei combattenti, il posto antecedentemente tenuto da Zeus ed Athena.

Rimandando pertanto chi voglia più ampiamente informarsi di questa trasformazione subita dalla gigantomachia durante il periodo ellenistico, alla dissertazione del Koepp, [1] a me piace di richiamare l'attenzione del lettore sull'efficacia con cui il nostro ceramografo ha saputo esprimere nei due episodii da lui rappresentati, quel pathos, direi quasi drammatico, che s'intravede nella prevalenza di Dionysos ed Herakles, quali rappresentanti dell'Olimpo, e l'abbassamento di tono, mi si passi l'espressione, da ciò derivante al divino combattimento. Come la gigantomachia dell'anfora di Ceglie, senza la fastosa partecipazione delle grandi divinità, ci appare meno olimpica delle altre e come per giunta più violente, più appassionate, più umane si palesano nella lotta le nostre due semidivinità! Dionysos combatte col tirso ed Herakles, che di solito a fianco di Zeus ed Athena lancia dall'alto i suoi dardi, [2] qui invece, come sull'anfora di Ruvo ora a Pietroburgo, [3] e nelle altre sue imprese, protetto da Athena, combatte corpo a corpo col suo avversario. [4]

Ma la difficile vittoria, secondo la citata testimonianza di Diodoro, nel mito dei due semidei precede la loro completa divinizzazione. Sopratutto per Ercole il combattimento contro i Giganti rappresenta il suo μέγα ἔργον, che mentre da un lato è forse in relazione con quel periodo di riposo, dall'eroe goduto in compagnia della sua dea protettrice, si connette certo dall'altro con la sua apoteosi. E se ricordiamo la diffusione delle dottrine orfiche, e la loro probabile penetrazione nel culto di Ercole, anch'esso molto diffuso nella Magna Grecia, ci convinciamo altresì, che questi momenti di lotta e di pace nel mito dell'eroe dovevano essere considerati dagli Apuli del IV secolo non indipendenti o in opposizione fra di loro, ma gli uni in naturale successione degli altri. Talchè mi è parso non pure opportuno il connettere alla nostra gigantomachia la serie di pitture vascolari riflettenti questi momenti successivi nel mito di Ercole [5] ma far cosa grata ai miei lettori illustrando con foto-

[1] KOEPP, *De Gigantomach.* [illegible] passim. Confr. anche L. A. HILD, *Gigantes* in *Dictionn. d. Antiquités* di Daremberg, e Saglio p. 1556.

[2] FURTWAENGLER, *Coll. Sabour.*, commento alla tavola XLIX, L. Vas. [illegible]

[3] OVERBECK, *Kunstmyth.* [illegible] tav. V, 4.

[4] Cfr. in proposito quanto osserva l'OVERBECK (op. cit. testo, p. 369) sull'Ercole dell'anfora di Ruvo.

[5] Per le rappresentanze di Ercole in riposo, confronta FURTWAENGLER in Roscher *Lexikon* I, 2 [illegible] 2237. Aggiungasi [illegible] quella del cratere di Ruvo [illegible] Collezione [illegible] JATTA [illegible] n. 415, tav. VIII). È notevole che in questi vasi dell'Italia Meridionale, Ercole è incoronato da Nike, motivo che [illegible] agognati dagli iniziati.

Per le rappresentanze dell'apoteosi e dell'ingresso di Ercole all'Olimpo, GHIRARDINI, in *Rivista di filologia* [illegible] IX p. 13, segg., dove [illegible]

grafie due di esse ancora inedite[1] (fig. 4, 5). Quale ora il posto che per la sua esecuzione artistica spetta fra le altre rappresentanze di gigantomachia a quella del nostro dipinto?

Anche in siffatta indagine la via ci è stata già tracciata dal lavoro del Mayer,[2] fondamentale per il nostro argomento. E l'anfora di Ceglie senz'altro entra nel novero delle pitture vascolari, già aggruppate da questo autore,[3] rilevantici sin dal V secolo una nuova concezione nelle rappresentanze del combattimento divino, secondo la quale molto probabilmente fu eseguita anche la gigantomachia scolpita da Fidia nell'interno dello scudo della Parthenos.[4]

Il nostro è il secondo esemplare di questo gruppo appartenente all'Italia Meridionale. Ma se l'anfora di Ruvo giustamente ha potuto essere tacciata dal Mayer[5] di ambiente torbido, quella di Ceglie invece ci presenta nel suo insieme più armonico una più diretta dipendenza dai vasi di bello stile.

La disposizione delle figure, in essa rappresentate su di un piano accidentato, è eminentemente pittorica, e negli Dei, combattenti dall'alto in basso, e nei Giganti con le estremità inferiori ancora immerse nel suolo, è con la massima evidenza espressa l'idea dell'irruzione de' figli di Gea contro la sede degli Olimpici. Al che si può aggiungere, che il gruppo del Dio, combattente in rapida mossa da sinistra a destra e che dall'alto acciuffa per i capelli il Gigante caduto sul ginocchio, con la gamba libera distesa, puntellata al suolo, ricorre ben due volte sull'anfora di Melo, ora al Louvre, dove lo schema del Gigante caduto si ripete tre volte,[6] mentre le insignificanti divergenze formali fra questi gruppi e quello della nostr'anfora si spiegano facilmente per le esigenze della rappresentanza e per l'influsso degli originali

[1] [illegible] due [illegible] a campana appartengono alla [illegible] di Ruvo. Quello con Ercole incoronato da Nike (*Cat.* n. 545) è alto cm. 34 con bocca larga 38 cm. Sull'orlo esterno del labbro è un ramo di lauro, sotto le figure meandro intramezzato da riquadri con croci, sotto le anse palmette. In A, Ercole perfettamente nudo, sebbene di aspetto giovanile ed imberbe, rivela nello sguardo e nella profonda ruga della fronte un'intensa espressione patetica; si poggia con la schiena sulla clava, da lui sostenuta con la sinistra e nella destra ha il turcasso. Nike è alata e vestita di lungo chitone cinto, ripiegato in apoptygma, con collana e sphendone. Athena con lungo chitone ed himation avvolto intorno alle gambe, egida ornata di gorgoneion, elmo sul capo e con lunghi e sciolti [illegible] rotondo e sostenendo nella sinistra una lancia puntellata [illegible]

Il cratere con l'apoteosi di Ercole (*Cat.* n. 422, GHIRARDINI op. cit. p. 21) è alto cm. 21,05 ed ha una bocca larga cm. 38,03. Sull'orlo esterno del labbro presenta un ramo di mirto con bacche, sotto le figure zona di meandro con croci, nell'attacco delle anse alla pancia piccole zone con ovoletti, e lateralmente sotto le anse palmette sovrapposte. In B tre giovanetti occupati in esercizio della palestra nudi e col capo cinti da benda bianca. Il disegno su questa faccia è molto più trascurato che sull'altra.

[2] M. MAYER, *Giganten und Titanen in d. antik. Sag. u. Kunst.*, Berlino, 1886.

[3] MAYER, op. cit., p. 353. Si può ivi vedere la bibliografia di questi vasi.

[4] KUHNERT, in Roscher, *Lexikon*, l. 2, col. 1261; MAYER, op. cit., p. 268 segg.; ROBERT, *Arch. Zeitung*, 1884, p. 47; *Arch. Märchen*, p. 24, n. 1.

[5] MAYER, op. cit., p. 361.

[6] [illegible] è generale nella coppa di Aristophanes ed Erginos.

medesimi. È evidente che il movimento del braccio destro di Dionysos, maneggiante a guisa di lancia il suo lungo tirso, non poteva coincidere con quello di Hermes e Persephone dell'anfora di Melo, combattenti con una corta spada, in quel che il motivo del braccio avvolto nella pelle, mancante agli avversarii di Hermes

Fig. 4.

e Persephone, è stato aggiunto nel giovane Gigante del nostro dipinto, perchè l'artista non ha saputo sottrarsi all'attrattiva di riprodurlo. Questi due motivi, a dir vero, rappresentano per la nostra gigantomachia la caratteristica di famiglia la più spiccata ed indiscutibile. Giacchè a niuno sfugge quanto essi fossero prediletti ai pittori di gigantomachie sui vasi di bello stile; predilezione d'altronde ben giustificata. Chi infatti non vi riconosce un nobile retaggio, che ai ceramografi attici procedeva dalla grande pittura? È forse necessario ricordare qui la ricorrenza schematica del gruppo di Dionysos ed il Gigante imberbe nell'amazzonomachia, scol-

[illegible] superficie esterna dello scudo della Parthenos,[1] ed insistere sulla frequenza con cui il motivo del braccio sollevato ed avvolto nella clamide è riprodotto

Fig.

dalle pitture vascolari, la cui attinenza con la grande pittura non può essere dubbia?[2] L'influsso però de' vasi di bello stile nell'altro gruppo del nostro dipinto si avverte

[1] [illegible] 515. [illegible]

[2] Fra gli altri esempi scelgo l'Amazzone Aristo-[illegible] del [illegible] aryballo di Cuma. REINACH, *Répert. d. Vases* [illegible]

soltanto nella maniera come esso è concepito; e mentre Athena ci riproduce un tipo che ispirato probabilmente da un originale pittorico del VI secolo, già molto prima che nell'anfora di Ceglie fu adottato a rappresentare l'Athena gigantoletis,[1] Herakles al contrario presenta nel suo tipo un'impronta ellenistica più spiccata.[2] D'altronde la libertà con cui il nostro ceramografo interpreta i suoi originali, l'incertezza d'indirizzo ch'egli mostra, e l'incrociarsi di differenti correnti artistiche nel suo dipinto non riesce un fenomeno nuovo a chi ha un po' di familiarità con la ceramica pugliese.

Prima intanto di abbandonare i confronti mi sia permesso di notare fra le diverse affinità di tipi, di motivi e di azione[3] che la gigantomachia, da noi edita, rivela con quella dell'ara di Pergamo, l'analogia fra il Gigante imberbe del nostro dipinto e l'avversario di Athena sull'ara, e quella ancora più rimarchevole fra i due Dio-

peints, I, p. 482, e per le sue relazioni con Polignoto: FURTWAENGLER, *Coll. Sabour.*, Introduzione ai Vasi, I, p. 5. ROBERT, *Marathonschlacht*, p. 48 la quale si fa scudo del braccio sollevato ed avvolto nella clamide, la creduta personificazione di Creta sul vaso di Talos (FURTWAENGLER-REICHHOLD, *Griech. Vasenmal.*, I, tavola 38, 39) che adopera tale schermo contro l'aria agitata della corsa, e l'Hermes del vaso di Io della collezione Jatta (fig. 6), per le cui relazioni con la grande pittura si può confrontare il ROBERT, *Nekyia*, p. 44. *Marathonschlacht*, pp. 72, 97, 98, n. 9, RIZZO, *Monumenti antichi dei Lincei* XIV, p. 13. A cotesto ho voluto aggiungere una fotografia dell'interessante pittura vascolare, non certo per mettere in evidenza il motivo di cui ci occupiamo, ma per emendare la tavola dei *Monumenti* (II, LIX), la quale non la riproduce esattamente. La clamide di Hermes non è su di essa disegnata tutta, anzi una sua piega è ritenuta continuazione dello stelo della canna tenuta da Io, nell'originale dipinta in bianco ed in gran parte svanita. Il gruppo del Satiro e la lepre è riprodotto dalla tavola con poca sveltezza, e molto inadeguatamente per giunta sono da essa rilevati i dettagli delle figure. Sull'originale infatti i capelli sono formati da riccioli non molto lunghi, e ben distinti gli uni dagli altri, e quelli di Argos ed i Satiri da lunghe strisce ondulate. Dalla nostra fotografia sono riprodotti anche con maggior esattezza i ricami dei vestimenti, e le accidentalità del suolo e le piante. Essa senza dubbio dà un più esatto concetto stilistico di questo importante monumento, e convince anche chi non ha potuto esaminarlo direttamente come la data assegnatagli dal DUCATI (*Röm. Mitt.*, XXI, p. 129) sia un po' troppo recente. Che Io abbia la parte superiore del corpo nuda non parmi un argomento decisivo in sostegno di quest'opinione. Ella ha in sostanza il busto nudo, perchè è vestita di solo mantello e belle donne vestite di solo mantello, osserva il ROBERT (XXII, *Winckelmannsprog.* p. 7), non sono rare nell'arte sin dal 430.

Questo motivo poi, come tutti i motivi polignotei, è frequente nelle pitture vascolari dell'Italia Meridionale. Ricordo: Oreste sul vaso dell'Eremitaggio (REINACH, op. cit., I, p. 195) Neottolemo dell'anfora Caputi di Ruvo (non Jatta come vuole il REINACH, opera cit., I, 321) la Menade dell'Idria pubblicata da O. JAHN *Pentheus und die Mainaden* tav. II[a].

[1] MAYER, op. cit., pp. 271 e 312. Questo tipo di Athena ricorrre sovente sui vasi a figure nere con gigantomachia ed anche sul vaso di Altamura e sulla posteriore coppa di Aristophanes.

[2] Questo medesimo tipo infatti è adottato anche dal vasaio di Ruvo sulla citata anfora di Pietroburgo e ricorre nell'amazzonomachia della nota anfora di Antigone della collezione Jatta (REINACH, op. cit., I, p. 206). Cfr. anche REINACH, op. cit., I, pp. 139, 384, II, pp. 281, 318.

[3] Ricordiamo che sull'ara Dionysos è accompagnato da Satiri ed afferra con la sinistra il suo avversario, che quivi ricorre anche il motivo di farsi scudo col braccio sollevato ed avvolto nella pelle, e come nel nostro dipinto incontriamo il tipo del Gigante giovane e imberbe e quello barbato e di aspetto selvaggio.

Alcuni di questi motivi si ripetono anche nei Giganti appartenenti all'ex voto di Attalo, come quello del braccio avvolto nella clamide (COLLIGNON, *Hist. de la Sculpture grecque*, II, fig. 260) e se si trova giusta, come a me sembra, l'opinione del KLEIN, (*Gesch. d. griech. Kunst.* III, p. 127) di attribuire all'ex voto il gruppo del Palazzo dei Conservatori (HELBIG, *Führer*[2] I, 618), anche i Satiri come compagni di Dionysos.

nysos. Indiscutibile somiglianza palesano i primi nei tratti quasi efebici del viso, incorniciato in un'abbondante ed inanellata chioma fluente sulla nuca e sulle guance, e nel resto della persona, contorcentesi nello spasmodico dolore della stretta divina, e nel tipo, nell'atteggiamento ed in alcuni dettagli del vestimento, i secondi. Il Dio non soltanto è rappresentato fiorente per gioventù, quale l'*aeternus puer formosissimus*, cui Ovidio cantava *inconsumpta iuventa*, e che sin dal IV secolo trovò ado-

Fig. 6.

ratori in tutti i dominî dell'arte, ma combattendo in corsa veloce, presenta un'identità oltremodo stringente nella mossa, nella clamide, che piegata in arco e svolazzante dietro le spalle, serve di sfondo alla figura, e nelle pieghe dell'orlo inferiore del corto chitone. Sicchè, dunque, il Dionysos dell'anfora di Ceglie è il secondo esempio di questo tipo, analogo a quello dell'ara, ricorrente su pittura vascolare,[1] indice senza dubbio della celebrità dell'originale che ha ispirati i pittori vascolari attici, e gli

[1] [illegible] p. 57, segg., [illegible] logia fra il Dionysos dell'ara e quello del vaso del [illegible] Atena e Poseidone. Precedente di cui non ha tenuto conto il [illegible], dedicando (*Revue archeol.*, 1906, 2, p. 409, segg.) ancora un articolo a tale confronto.

artisti di Pergamo. Poichè, ed è forse anche superfluo il dichiararlo, io son ben lungi dall'ammettere qualsiasi relazione fra gli uni e gli altri al di fuori della comune ed indipendente derivazione dalla medesima fonte artistica. Ma per quanto fortuiti a me sembra che i confronti fra la gigantomachia dell'anfora da noi illustrata e quella dell'ara, andavano rilevati non pure perchè è la prima volta, lo ripeto, che un dipinto dell'Italia Meridionale comporta tali confronti, ma perchè essi insieme agli altri da noi stabiliti con la ceramica attica di bello stile, ci permettono di riconoscere nella gigantomachia dell'anfora di Ceglie un segnacolo sul lungo e diverso cammino percorso in tali rappresentanze da intendimenti artistici della pura arte classica, felicemente irradiantesi dovunque l'animo umano fu riscaldato dal divino e fecondo alito della civiltà ellenica.

Fig. 7.

Sul rovescio dell'anfora è rappresentato il thiasos dionisiaco, secondo una concezione ovvia nei vasi di stile pugliese. Intorno al giovane dio, serenamente seduto sulla clamide, con un kantharos nella destra e la sinistra poggiata al tirso, in pacifico colloquio con un giovane Sileno, sostenente un kalathos ed una fiaccola e col capo cinto da una benda bianca (fig. 7), sono rappresentate due Menadi nel massimo eccitamento orgiastico. Quella a sinistra del gruppo centrale (fig. 8) vestita di lungo chitone cinto, sollevando la destra e sostenendo nella sinistra un tympanon corre verso destra, quella a destra invece (fig. 9) corre verso sinistra, impugnando in una mano il coltello e sollevando con l'altra e per le gambe anteriori una lepre (?) uccisa. In guisa che manca ai componenti del thiasos quell'uniformità di azione,

[illegible] dalla comune eccitazione orgiastica che di solito agita i tiasi dionisiaci sui dipinti vascolari antecedenti al nostro.[1] Fra le sue figure però quelle delle due Menadi attirano soprattutto la nostra considerazione. La seconda di esse anzi mi ha con sì vive tinte rievocata la classica immagine della Menade, tramandataci da Euripide nelle sue Baccanti, che potrei descriverla con le medesime parole del poeta. Essa infatti col πέπλος ποδήρης (v. 833), νεβρίδ' ἐξάψασαν χροός (v. 24) anzi con νεβροῦ στικτὸν δέρας (v. 835) c'illustra una di quelle Βάκχας, αἳ τῆσδε γῆς οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν (v. 665), con la chioma ἐπὶ κρατὶ [illegible] δροσερὸν ῥίπτουσα, invasa dalla voluttà di divorare la carne della selvaggina uccisa, sebbene nel nostro caso non αἷμα τραγοκτόνον (v. 139). Dall'altro canto la nostra figura, come anche l'altra Menade del dipinto, si presta ad un innegabile confronto con un tipo trattato dai Neoattici.[2] Essa anzi è la sola, ch'io sappia, a presentarci in una pittura vascolare il dettaglio del coltello, ed insieme alla Menade della contemporanea idria lucana ora a Monaco[3] offre la più stringente analogia con il tipo in questione. E, sebbene in minor proporzioni, si potrebbe avvicinare anche la Baccante, la quale nella pittura della casa de' Vettii con l'uccisione di Penteo[4] afferra quest'ultimo per i capelli.

Fig. 8.

Orbene se da questi confronti consegue chiara l'esistenza di un medesimo originale così per i pittori vascolari attici, ispiratori a lor volta del pugliese e del

[1] RAPP in Roscher, *Lexikon*, II, 2, col. 2269.

[2] HAUSER, *Neuat. Reliefs*, tav. II, tipi 25-52. Se- [illegible] col. 2281 [illegible] Menade, come quella dell'idria di Monaco, ci rievo- [illegible] p. 99, segg.) nè esse corrispondono alla ricostruzione per questa proposta dal [illegible] (*Mélanges Perrot*, p. 317 e segg.) [illegible] dal REINACH (*Revue d. Étud. Grecques*, XXI, p. 34) anche dopo la critica mossa in questa Rivista dal LOEWY (*Ausonia*, II, fasc. I, p. 83, segg.) contro l'identificazione del Treu.

[3] O. JAHN, *Pentheus und die Mainaden*, tav. II.

[4] SOGLIANO in *Monumenti antichi dei Lincei*, VIII p. 314, tav. X.

lucano, e per il pittore campano, come d'altra parte per i Neoattici, fino a qual punto essi rischiarano l'ombra addensantesi su tale originale?

Poco fidandomi, francamente, dell'originalità della lastra trovata sull'Esquilino ed ora nel Palazzo dei Conservatori, così strenuamente propugnata dal Winter,[1] credo che la questione rientri nei limiti in cui essa fu lasciata dallo Hauser.

12

Ricordiamo che questo dotto, mentre per altri tipi di stile libero adottati dai Neoattici si riporta ad originali svoltisi su rilievi votivi,[2] a proposito dell'originale del tipo della Menade (25-32) ritiene soltanto con relativa certezza, che esso appartenesse ad un rilievo non posteriore al v secolo, ed a titolo di mera congettura dà luogo ad un monumento coregico, come originale del tipo.[3]

Ora a me sembra che i nostri monumenti aggiungano qualcosa di più concreto a questa intuizione. Giacchè nel delineare con maggior precisione la classe di monumenti, nella quale può ricercarsi l'originale delle figure da noi esaminate, concorre a parer mio anzitutto la loro ispirazione da un tipo trattato dalle Baccanti di Euripide, ispirazione già riconosciuta nell'idria di Monaco[4]

[1] WINTER, op. cit., p. 98, segg.

[2] HAUSER, op. cit., p. 130 segg. Anche il RIZZO riporta l'originale della danzatrice velata ad un rilievo votivo *Bull. Com.*, 1901, p. 228, segg. L'HAUSER però non consente con lui, supponendo che tale originale rimontasse a Kephisodato il giovane scultore dei rilievi adornanti l'ara del tempio di Zeus Soter ed Athena Soteira al Pireo e ricordata da Plinio. HAUSER, *Ja*[illegible] [illegible], 1903, p. 102, BRUNN-BRUCKMANN, 508, 50[illegible]

[3] HAUSER, op. cit., p. 154, segg.

[4] HUDDILSTON, op. cit., p. 1[illegible]8 segg.

e nella pittura pompeiana[1] e da noi notata nella Menade dell'anfora di Ceglie. E se a cotesto si connette l'attraente ipotesi, secondo la quale il tramite più probabile, per cui la tragedia ha esercitato il suo influsso sulle opere d'arte da essa ispirate, si deve riconoscere nei pinakes votivi dei coregi e poeti tragici, con dipinti e rilievi riflettenti il contenuto della tragedia premiata,[2] è lecito supporre anche una derivazione del tipo della chimairophonos, da uno di questi rilievi, riferentesi probabilmente alle Baccanti di Euripide, ed appartenente alla fine del V secolo, quando il dramma fu appunto rappresentato.

A rendere più valida questa ipotesi vanno acconciamente ricordate anche le osservazioni del Reisch, intorno alla importanza che il thiasos dionisiaco da un lato ed Euripide dall'altro ebbero nelle concezioni degli artisti di questi rilievi.[3]

Pur troppo io non mi illudo di proporre con ciò la definitiva soluzione del difficile problema. Una piena riconferma essa potrà ottenere soltanto dalla scoperta di un rilievo votivo col contenuto delle Baccanti, e riproducente il tipo della chimairophonos, quale noi lo conosciamo attraverso i pittori vascolari ed i Neoattici.

MICHELE JATTA.

[1] [illegible], 55², p. 314. Giova anche ricordare a tal proposito che in tutte le rappresentanze vascolari ispirate dalle Baccanti ricorre più o meno fedelmente riprodotto il tipo 25-32 dei Neoattici Così sul coperchio di una pyxis del Louvre (HARTWIG, *Jahrb.* [illegible] *Inst.* 1892, p. 154) sulla patera della collezione Jatta (HARTWIG, *ivi*, n. 1) sulla coppa di Napoli (HARTWIG, *ivi*, n. 3).

[2] Questa questione si può vedere riassunta dal RIZZO, in *Rivista di filol. ed istr. class.*, XXX, p. 7, segg. dell'estratto.

[3] REISCH, *Griech. Weihg.* [illegible] p. 123, 129, segg.

UNA FAVOLA PERDUTA

RAPPRESENTATA SU UNA STELA FUNEBRE.

(Tav. II).

Il monumento riprodotto nella tavola annessa, e che a me sembra di rarità ed importanza veramente singolari, mi colpì subito la mattina del 18 giugno 1906, quando visitai per la prima volta il Museo civico di Cremona, ove si conserva. Secondo notizie attendibili comunicatemi dal r. ispettore onorario cav. ing. Ettore Signori, fu rinvenuto nel febbraio 1892 presso la città, nel « Campo Dosso » in Borgo di Porta Venezia, tra la strada provinciale di Persico e quella di Brescia, che ambedue risalgono probabilmente nell'originario tracciato all'epoca romana. Il campo era di proprietà del sig. Riccardo Gallazzi.

Benchè frammentario, il nostro monumento manifesta subito il suo carattere funebre; è il coronamento, o poco più, di una stela calcarea che doveva contenere una parte inferiore liscia con l'iscrizione, un riquadro approfondito per la rappresentanza figurata a basso rilievo (di cui resta una parte) e la cimasa che si vede per intero, centinata e fiancheggiata da due semipalmette. La larghezza della stela è di m. 0,81, l'altezza attuale di 0,59, lo spessore di 0,10. Nella forma generale il monumento doveva essere simile all'altro che qui si figura, trovato nel medesimo luogo ed epoca, e le cui misure corrispondenti sono di m. 0,62, 0,54. 0,13. Le due pietre sepolcrali sono certamente contemporanee, e questa seconda, anch'essa in Museo, benchè meno ornata nella cimasa, ha il pregio di conservare in parte il tratto inferiore liscio ed inscritto, e di aggiungere agl'indizi cronologici il trattamento della figura umana. L'iscrizione che era incisa su quest'altro monumento è quasi tutta perduta, salvo poche lettere:

V F
L · PET
D F
T
P F

Ma tornando alla nostra stela, — dopo aver accennato che nel campo centinato, ai lati di un'anfora baccellata posata su base a larga gola, sono incise le lettere V F (*vivus fecit*) che si rattaccavano all'iscrizione propriamente funeraria, per-

duta, — fermiamoci a considerare la rappresentanza frammentaria a rilievo, che è commentata e chiarita da sue particolari epigrafi. Nell'angolo superiore destro vedesi un gallo, di cui mancano il ventre e le gambe, chiaramente riconoscibile però, nonostante l'esecuzione sommaria, alla cresta, ai bargigli, alle penne della coda. Esso si volge in profilo a s. verso un altro animale che gli sta a fronte, quasi totalmente distrutto, ma di cui resta un orecchio aguzzo, parte del profilo di un muso allungato, una groppa che per la distanza dalla testa indica come il quadrupede (non può che esser tale) si stesse avvicinando in profilo al gallo, e forse anche il nascimento di una voluminosa e strascicata coda, che in linea obliqua tende a raggiungere la lesena limitante il campo. È quanto occorre per riconoscere la volpe.

Le brevi epigrafi apposte alle figure fanno che queste parlino, ed accertano, se mai ce ne fosse bisogno, che i due animali non son messi lì come emblemi, ma rappresentati in azione, come nelle favole. E le parole corrispondono all'azione che già si può supporre dalla situazione e dal carattere degli animali. La volpe si avvicina quatta quatta, strisciando umilmente al suolo, e per ingannare il gallo comincia a salutarlo cerimoniosamente: *salve tu.* Ma il gallo, che sta più alto (forse è salito su la stia o altro oggetto), non si lascia sedurre, e risponde alla ingannatrice che egli la conosce abbastanza: *novi te.*

Una simile rappresentazione figurata presuppone un testo latino; ma questo non esiste più. Vanamente, infatti, ho cercato una favola simile in Fedro e nei suoi antichi imitatori diretti [1] o in Aviano, che già sarebbe posteriore al monumento. [2] Ne esiste soltanto l'eco lontana e intorbidata nella favolistica medievale, soprattutto francese, che mette poi capo al celebre *Roman de Renart.* Ma d'altra parte questa medesima eco non fa che confermare l'esistenza di un testo latino classico oggi perduto.

Il Sudre, che ha profondamente studiate le fonti del *Roman de Renart,* [3] la cui *branche* II racconta appunto l'episodio di *Renart et Chantecler,* nota opportunamente il carattere particolare che assumono le avventure di *Renart* con i volatili, delle quali l'episodio citato è la più importante. In quanto che non solo la volpe si trova qui di fronte ad una classe speciale di avversari, ma, contrariamente alle consuetudini del ciclo, il rappresentante dell'astuzia, altrove vittorioso, riesce qui soccombente. Giustamente riconosce il Sudre nella favola esopica del cane e del gallo (Halm, 225) il nucleo fondamentale dei motivi che costituiscono questo epi-

[1] HERVIEUX, *Les fabulistes latins,* vol. II.

[2] Id. op. c., vol. III.

[3] L. SUDRE, *Les Sources du Roman de Renart,* Paris, 1893, p. 273 segg.; cfr. VORETZSCH in *Literaturblatt,* 1895 col. 15 segg.; G. PARIS, *Le Roman de Renart* in *Journ. des Savants,* 1894 e 1895. Ringrazio l'amico e collega Egidio Gorra, professore di letterature neolatine nella R. Università di Pavia, dell'aiuto datomi per le ricerche in questo campo.

[illegible] *[illegible]* e in genere di tutti gli episodi in cui la volpe ha da fare con volatili. Un cane e un gallo viaggiano in compagnia; sorpresi dalla notte, il gallo salta su di un albero per dormire, e il cane si corica in una cavità del tronco, presso le radici. A una certa ora il gallo canta secondo il suo costume; la volpe l'ode, e, accorsa, lo prega di scendere, desiderosa di abbracciare un animale dotato di sì bella voce. « Sveglia prima il portinaio » risponde il gallo « che dorme appie' dell'albero, e quand'egli t'avrà aperto io scenderò ». La volpe chiama il cane, e questo le salta addosso ad un tratto e la sbrana.

Ma questa favola non corrisponde pienamente agli episodi francesi, nè alle varie versioni scritte ed orali che il Sudre cita a raffronto. Il cane unico, compagno di viaggio del gallo, è caratteristico della favola di Esopo. Altrove è costantemente sparito, e sostituito da una muta di cani e da uomini che danno la caccia alla volpe, chiamati o arrivando all'improvviso; forse, come suppone il Sudre, per influenza degli altri racconti in cui la volpe è in gioco e che finiscono nella stessa maniera.

Ora l'importanza della rappresentazione figurata di Cremona sta in ciò, che anch'essa è più vicina agli episodi francesi ed agli altri, in cui gallo e volpe stanno soli a fronte, anzichè alla favola esopica ove il gallo forma società col cane. Giacchè non si può ammettere, per quanto si calcolino alte le zampe della volpe, che l'oggetto sul quale è salito il gallo fosse un albero, e un tal albero da avere nel tronco una cavità entro la quale stia accovacciato un cane (anche a prescindere da tutte le difficoltà di esecuzione d'una simile rappresentanza); neppure vi sarebbe spazio per una chioma e un tronco per quanto bassi, con un cane accovacciato semplicemente appie' dell'albero. E oltre a tutto questo le parole degli animali rappresentati escludono l'intervento di un terzo: il gallo se la sbriga da sè, semplicemente rifiutando di seguire gl'inviti lusinghieri della volpe.

Tale motivo più semplice ricorre in altra favola d'Esopo (Halm, 16; cfr. 16*b* e Babrio, Schneidewin, 121) ove però si tratta di galline o di una gallina e del gatto. Il gatto offre i suoi servigi alla gallina ammalata, la quale risponde senz'altro che il miglior servizio è ch'esso se ne vada subito. Analoga è la favola 17 di Babrio (Schneidewin), ove un gallo riconosce subito un gatto che s'era messo in agguato. I due ultimi versi (quinto e sesto):

« πολλοὺς μὲν οἶδα θυλάκους ἰδὼν ἤδη·
οὐδεὶς δ' ὀδόντας ζῶντος εἶχεν αἰλούρου. »

ricordano il *novi te* della stela di Cremona. Se non che nè in questa l'animale è un gatto, nè la situazione è la stessa, poichè esso non si è appeso ad un piuolo fingendo d'essere un sacco. Del gatto le rappresentanze figurate antiche sono estremamente rare, non essendo esso ancora in età classica bene e generalmente addomesti-

cato; per quel che concerne le forme, nel rilievo, il muso non dovrebbe così allungarsi, mostrando di continuare oltre la rottura, l'orecchio dovrebbe esser più corto, la coda probabilmente tornare in su ad arco nel campo vuoto; inoltre nella favolistica antica non c'è nessun appiglio a credere che qui possa trattarsi di un gatto, mentre tutta la favolistica medievale sta ad attestare che in suolo latino l'avversaria del gallo è la volpe. Il saluto inscritto evidentemente accenna alla tattica delle lusinghe, propria della volpe, mentre se il gatto domanda alla gallina ammalata come sta, ciò fa per una ragione determinata, quella di offrire i suoi servigi. La risposta del gallo qui non si può riferire, come la sua esclamazione in Babrio, a un riconoscimento esteriore e formale, ma ad una consapevolezza intima e concernente l'indole morale del salutante, che anche per ciò non può esser altro dalla volpe.

È soltanto possibile, io credo, che esistesse anche per la volpe una favola così semplice come pel gatto, in cui cioè tutto si riducesse al fatto che il volatile in pericolo di finir male riconosceva a tempo il suo nemico; ovvero che questa riduzione sia avvenuta in terreno latino. Nel primo caso si sarebbe perduto un testo greco, archetipo della favola esopica che contiene l'aggiunta del cane, oltre ad un testo latino ricavato dal greco e fonte a sua volta dei racconti medievali; nel secondo caso bisogna far risalire alla latinità classica l'eliminazione del cane socio, giacchè non può cader dubbio che la stela di Cremona e la sua compagna appartengano all'epoca imperiale ancor fiorente, io direi anzi, per la paleografia e per l'arte, al primo secolo d. C. Ma in un caso e nell'altro resterebbe spiegato come la favolistica medievale e il *Roman de Renart* siano indipendenti dalla favola esopica, e risalgano invece ad una fonte latina (primaria o secondaria non importa) che non conosce la società del cane e del gallo, e pone questo a tu per tu con la volpe.

Ecco ora come suona la più antica eco medievale di questa favola nel *Romulus Mariae Gallicae*:

De Gallo et Vulpe.

Gallus in sterquilinio conversabatur; quem Vulpes intuens accessit, et ante illum residens in haec verba prorupit: « Numquam vidi volucrem tibi similem in decore, nec cui plus laudis debetur pro vocis dulcedine, patre tuo tantum excepto. Qui cum altius cantare voluit, oculos claudere consuevit ». Gallus igitur, amator laudis, sicut Vulpes docuit, lumina clausit, et alta voce cantare coepit. Protinus Vulpes, in eum irruens, cantum in tristitiam vertit, raptumque cantorem ad nemus deferens properavit. Aderant forte pastores in campo, qui Vulpem profugam canibus et clamoribus insequebantur. Tunc Gallus ait Vulpi: « Dicite quod vester sim et quod nichil ad eos spectet rapina ista ». Vulpe igitur incipiente loqui, Gallus, elapsus ab ore ipsius

[illegible] *regnum invenit. Tunc Vulpes ait: « Vae* [illegible] *». Cui Gallus de sublimi respondit: « Vae sibi qui claudit oculos, cum potius eos deberet aperire ».*[1]

Di questa forma più semplice le altre versioni sono rifacimenti e ampliamenti, fino a quella del poema del Glichezare ed alla più lunga del *Roman de Renart.* Ma anche nella forma più semplice, non sembra che tutti i tratti della favola medievale siano originari; in particolare tutta la seconda parte, che rende necessaria una nuova invenzione d'una astuzia del gallo, perchè egli n'esca salvo, sembra una appiccicatura posteriore, derivata forse dalla favola della volpe e del corvo, e manca affatto alla favola esopica. D'altra parte il gallo non poteva finir male in questa favola, e ciò è testimoniato dallo sforzo di salvarlo, nonostante l'aggiunta, ed è conforme al carattere generale delle avventure tra volpe ed uccelli, mentre l'esito della favola esopica ed ora anche la lapide di Cremona, ove il gallo respinge la volpe, si oppongono all'ipotesi che originariamente esso soccombesse. La favola latina che lo scultore della stela ebbe in mente doveva dunque con probabilità contenere solo la prima parte di quella del Romolo di Maria di Francia, e finiva col rifiutarsi del gallo ad accettare la proposta della volpe. Che una proposta insidiosa vi fosse è certo, e il lapicida vi ha accennato in sintesi, incidendo il saluto della volpe, come a cosa che fosse nota al riguardante. Anzi, vista la costanza del motivo nelle favole medievali, vista la presenza del motivo del canto anche nella favola esopica, si può dire che al canto del gallo doveva appunto riferirsi la proposta della volpe. Dopo aver dimostrato che il gallo della stela non può immaginarsi sopra un albero (esso è di poco più alto della volpe: forse è salito su una cesta sdruscita o un vaso rotto, gettato nel cumulo delle immondizie; anche questo tratto è nella favola del *Romulus*) ritengo inutile insistere nell'argomentare contro la ipotesi che la preghiera rivoltagli dalla volpe sia quella di scendere: ben può credersi invece che sia quella, costantemente accettata dalla favola latino-romanza, di cantare ad occhi chiusi. In tal modo, credo, sulla base della rappresentanza figurata può ricostruirsi la favola perduta.

La nostra favola non è sola a trovarsi scolpita su una stela funebre, senza dubbio pel suo significato morale. Notissima è la stela sepolcrale marmorea di Villa Dianella, pubblicata da Bormann e Benndorf,[2] ma rettamente interpretata da L. Savignoni[3]

[1] H[illegible], op. cit., vol. II, p. 533; cfr. p. 720, 747. SUDRE, op. cit., p. 282.

[2] *Jahreshefte des österr. Arch. Inst.*, V, p. 1 e segg. Anche questa stela è degli ottimi tempi imperiali, poco posteriori a Fedro.

[3] *Ibid.* VII, p. 72 e segg. Vedi pure MANCINI, *Rappres. figurate della favola della volpe e della cicogna,* in *Rendiconti della R. Accad. di Archeol. Lettere e B. A.* di Napoli, 1904, p. 243 segg. I casi, ivi accennati, di svolgimento indipendente della favola sul suolo italico, o di modificazioni in esso avvenute, potrebbero confermare l'ipotesi che appunto alla latinità si debba la riduzione della favola del cane e del gall[o] con l'eliminazione del primo.

ove la favola della volpe e della cicogna ricorre nei suoi due momenti culminanti quale simbolo del contrastato banchetto della vita, quale equivalente allegorico della sentenza *quod tu es, ego fui; quod ego sum tu eris*, non rara nelle epigrafi sepolcrali. Anche nella pietra tombale di Cremona c'è un simbolismo, una allegoria, un significato morale, e si presenta ovvio (senza ricordare tutte le prerogative del gallo presso gli antichi) il concetto della vigilanza, di cui il gallo è simbolo; non però da intendersi nel senso cristiano d'una vigilanza spirituale contro le tentazioni diaboliche (ciò è affatto escluso dall'età e dal carattere del monumento); ma anzi in quel senso tanto diffuso nell'età ellenistico-romana, che tende a stabilire una continuità e non una antitesi tra questa vita e l'altra; che permette di godersi questa serenamente, evitando i mali, e di prepararsi prudentemente a continuare a godere negli elisi, anche col prendere la precauzione che aveva presa il committente della nostra stela, di costruirsi un buon sepolcro mentre era ancor vivo. E anche qui, come nella stela di Villa Dianella, le aspirazioni elisiache sono simboleggiate dal vaso bacchico (ànfora con manichi da cantharos) che campeggia nel fastigio.

Non è, forse, un mero caso che in entrambi questi monumenti la favola applicata al sepolcro rappresenti la volpe sconfitta da un volatile. Verrebbe in mente che l'uccello è anche in genere simbolo dell'anima, come sta a dimostrare tra l'altro la rappresentanza della sirena, *der Seelenvogel*, secondo è d'uopo ora consentire al Weicker; e che anche la volpe possa rappresentare una insidia speciale e determinata, per esempio le lusinghe terrene, il credersi savi e astuti, cose che cadono nel nulla su la soglia del di là. Ma forse in tal modo si attribuirebbero a queste rappresentanze pagane idee già troppo conformi a quelle cristiane della tentazione diabolica, delle lusinghe del mondo e della carne, cui si contrappone la vera prudenza puramente spirituale. Forse la volpe deve restare in queste rappresentanze come elemento meno determinato e privo di un valore simbolico specifico, in penombra. Quello che risalta nella stela di Cremona è il trionfo del gallo, e ciò fa pensare che, nonostante l'apparente equilibrio della composizione, anche lo scultore della stela di Villa Dianella abbia avuto piuttosto in mira il trionfo della cicogna.

Se pure applicasse ai concetti funebri una favola ben nota, il monumento cremonese che abbiamo illustrato prenderebbe sempre un posto eminente nella serie di quelli che costituiscono i capisaldi del simbolismo funebre romano. Ma nello stato presente della tradizione letteraria, dato il salto che c'è tra la favola esopica del cane e del gallo e quelle latino-romanze della volpe e del gallo, dato il silenzio e l'evidente lacuna della latinità classica, la nostra stela acquista per la storia letteraria un valore incomparabilmente maggiore di quello archeologico. Per esso l'umile e mutila pietra sepolcrale di Cremona, dopo la notte di un oblio secolare, può tornare alla luce come rappresentante di un testo perduto. Ben più che rap-

presentarlo, con le parole inscritte presso le figure degli animali essa viene addirittura a costituirlo, e si afferma antenata venerabile di tutto un ciclo di favole [illegible] di una rama del *Roman de Renart*.

G. Patroni.

NOTA AGGIUNTA.

[illegible] merita di essere ricordata una favola medievale recentemente edita da A. Oldrini (*L'ultimo favolista medie-* [illegible] *misticae declaratae*, in *Studi medievali* di Novati e Renier, vol. II, fasc. 2, anno 1906, p. 210). Il favolista era un eremitano: l'opera sua, già finita nel 1360, è contenuta in un manoscritto cartaceo della Biblioteca governativa di Cremona. Gli *exempla vagabunda*, che l'Oldrini pubblica dopo l'esame delle altre favole di Bono, recano al n. XLVIII ed ultimo una favola inti- [illegible] *optima nova*. Il contenuto è il seguente: una volpe torna da Roma in abito da pellegrino ed offre pace alla cornacchia, chiedendole un bacio. La cornacchia acconsente, a condizione che la volpe chiuda gli occhi. La volpe acconsente a sua volta. La cornacchia allora prende un ramoscello nel rostro e con esso tocca la volpe, che acchiappa il ramoscello, mentre la cornacchia le sfugge e si lamenta con lunghe esclamazioni e considerazioni. Queste non ricordano per nulla il *novi te* laconico ed efficace della lapide cremonese; nè potrebbero, poichè qui si tratta di un giudizio *a posteriori*. È più interessante il trasporto del motivo degli occhi chiusi dal volatile alla volpe: esso conferma la probabilità da noi messa innanzi del trasporto dal corvo alla volpe di quell'altro motivo dell'inconsiderato aprir la bocca, e quindi il carattere di ampliamento che ha la seconda parte della favola della volpe e del gallo nel *Romulus Mariae Gallicae*.

Le osservazioni poi del Novati, *ibid.* vol. I, fasc. 4. 1905, p. 465 e segg., sul simbolismo del gallo nella poesia medievale, non concernono la favolistica.

G. P.

UNA RAPPRESENTAZIONE ROMANA

DEI KABIRI DI SAMOTRACIA.

Il monumento che è oggetto del mio studio (v. figura annessa) fa parte di un gruppo di marmi del Museo Lateranense (sala X), costituito dalle reliquie decorative di una costruzione romana nota col nome di tomba degli Haterii.

I Kabiri di Samotracia. (Rilievo romano del Museo Lateranense)

Tra le scolture di questo gruppo la nostra è forse quella che meno è stata studiata. Essa non si raccomanda certo per pregi di forma. Nè quello che vi è contenuto, ossia rappresentato, parve avere un valore intrinseco tale da fermar l'attenzione.

Quattro figure di proporzioni alquanto più grandi del naturale — tre conservate integralmente, quella a sinistra mancante della testa — spiccano dal petto in

Bibliografia *Monumenti dell'Istituto*, V, 7; H. BRUNN, *Annali* 1849 (*I monumenti degli Aterii* 363-410), 405 sg. (*Kleine Schriften* I, 99-101); *Lexikon* del ROSCHER, II, 1372 (L. BLOCH), BENNDORF-SCHÖNE, *Ant. Bildwerke des Lateranischen Museums* n. 359, p. 236 sgg; OVERBECK, *Kunstmythologie*, II, 513, 605 sg.; *Atlas*, XIV 15, MÜLLER-WIESELER, *Ant. Denkm.*[2], t. XVIII, 4, p. 219 seg. (WERNICKE), HELBIG, *Führer* I[2] n. 696, p. 467.

AUS = *Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake*; AM = *Athenische Mittheilungen*, BCH = *Bulletin de correspondance hellénique*; ARW = *Archiv für Religionswissenschaft*.

su in alto rilievo da una specie di mensola risultante dall'incontro ad angolo retto del piano di sostegno col piano di fondo. Questi quattro busti si presentano a prima vista come imagini di personaggi divini. Della figura frammentaria a sinistra è conservato quanto basta per caratterizzarla indubbiamente come Mercurio: il caduceo. L'altra figura maschile, reggente lo scettro con la sinistra, potè solo lasciar incerti fra Giove e Plutone. Nei due busti femminili con velo e diadema i più convengono nel riconoscere Cerere (a destra) e Proserpina (a sinistra), oltre e meglio, forse, che pei rispettivi *attributi* (una face ardente e un fascio di spighe a Cerere, un seno di frutti e una ghirlanda di fiori a Proserpina), per la differenza di età quale risulta dalla rappresentazione.

Il Brunn interpretò la più giovane come una delle *Ore*; [1] ma in dipendenza da una erronea [2] interpretazione di tutto il monumento, sul quale egli credette vedere traccia di una quinta figura, nella mano reggente il mazzo di spighe posata sulla spalla del dio barbato. Questa mano appartiene in realtà alla prima figura a destra.

E le figure sono ben quattro. Quel che in loro sorprende è l'assenza di un vincolo di azione comune, la mancanza assoluta di *praxis* nelle figure tra di loro, come anche individualmente. Fu osservato che il dio barbato appare piuttosto rivolto verso la dea a destra che verso la dea a sinistra; e l'osservazione richiamò al Heydemann [3] il rilievo eleusino di Lakrateides, [4] ove Πλούτων, anzi che alla Θεά (Kore), si volge a Demeter. Ma un rapporto fra la nostra rappresentazione e il mito eleusino — nel qual contesto (Hermes-) Mercurio figurerebbe come quegli che riconduce Proserpina dall'Inferno — è insussistente. [5] Nemmeno mi sembra, che si debba interpretare sia il fatto osservato dal Heydemann, sia il motivo del porre una mano sulla spalla della figura vicina [6] come l'espressione plastico-allegorica di un rapporto di parentela più intimo che legherebbe non le persone divine ma persone umane di una medesima famiglia, di cui i nostri busti sarebbero come imagini esaltate, apoteosi anzi che eroizzazioni, secondo l'analogia delle sculture funerarie sui sarcofagi. [7]

Secondo me, le posizioni, gli atteggiamenti e del dio barbato e delle altre figure non hanno nessun valore espressivo, *dramatico*: hanno un valore puramente negativo in ordine ad una esegesi della rappresentazione.

[1] [illegible] Em. Braun, [illegible] 1854, p. 744.

[2] [illegible] Wernicke, l. cit.

[3] [illegible] 7, n. 18.

[4] [illegible] IX 1901, p. 487 sgg. (bibliografia); Philios, AM. XXX, 1905, p. 183 sgg.

[5] Cfr. Benndorf-Schöne, p. 237.

[6] Questo motivo ritorna – avvertito – nei due busti di coniugi romani (così detti « Porcia e Catone ») del Vaticano, Brunn-Bruckmann, *Denkm.* n. 267. Ma è poi usuale come segno d'intimità.

[7] Helbig, cit. Benndorf-Schöne.

A ragione l'Overbeck accentuò il carattere sacrale della nostra rappresentazione come riproducente un complesso divino cultuale (una *Kultusverbindung*). Ma quale fosse questo complesso, quale il culto rispettivo, non vide. Certo, in questo ordine di idee riesce inadeguata l'espressione generica del Helbig: « quattro divinità infernali », tra le quali Mercurio figurerebbe come *psychopompos*. Demeter-Cerere è una divinità degli inferi.

Sarà dunque da ammettere col Brunn e col Wernicke un'allusione simbolica al mito di *Proserpina,* rapita da *Plutone* e ricondotta da *Mercurio,* nell'*Ora,* cioè nella stagione primaverile?

Secondo me, veramente, non al mito, si riferisce la nostra rappresentazione. Non si tratta di una scena tra figure divine, ma di una serie di busti semplicemente giustaposti, riproducente un certo personale divino che era oggetto di un culto ben determinato e localizzato nella sua sede religiosa, e quindi identificabile in maniera precisa e sicura. Quale sia questo culto io intendo di mostrare. Ma prima occorre prevenire una possibile obiezione.

Quattro — nè più nè meno — sono le figure sul nostro marmo. Ma questo non è tutto il pezzo antico: è un frammento. Infatti, se a destra esso offre una superficie tutta liscia, che si rivela indubbiamente come il piano esteriore originario — vale a dire terminale — di questo lato, a sinistra è evidente la rottura. Che cosa ci autorizza a ritenere che la rappresentazione non continuasse a sinistra comprendendo, non quattro, ma cinque, sei o più busti? [1]

« Anche a sinistra sulla spalla destra di Mercurio è conservato un pezzo di superficie liscia ». [2] Ma se anche questo « pezzo » appaia dunque pertinente al piano terminale sinistro del nostro marmo, esso è tuttavia troppo poco per escludere senz'altro che la rappresentazione continuasse sopra un altro blocco susseguente a sinistra. [3]

Osserviamo nel nostro marmo la faccia inferiore del piano di sostegno. Essa presenta in un campo rettangolare un ornato decorativo a rilievo. Da uno schema di forma circolare [4] occupante tutta la larghezza del rettangolo si dipartono, in direzioni opposte nel senso della lunghezza del medesimo, due fasci vegetali fatti di mazzi di spighe simili a quelle tenute in mano dalla prima figura femminile a destra, dai quali escono parecchie teste di papavero, certo non senza rapporto allusivo a quell'altro papavero che si vede tra le frutta portate dalla figura femminile a sinistra, in relazione quindi col carattere dell'intera rappresentazione. I due fasci si distribui-

[1] Cfr. Brunn, p. 405.

[2] Benndorf-Schöne, p. 237.

[3] Cfr. l'ipotesi espressa dal Brunn, l. cit. p. 383, che al rilievo — pure dalla tomba degli Haterii — rappresentante una parte della Via Sacra potesse far seguito un altro « forse della stessa lunghezza che contenesse la rappresentanza dell'altra metà della Via Sacra ».

[4] La testa di papavero di prospetto stilizzata

scono e si svolgono secondo un principio assiale mediano, e tutto l'ornato è condotto su un disegno perfettamente simmetrico, del quale l'elemento circolare doveva essere il centro. Quindi il fascio a sinistra si può legittimamente integrare in base a quello di destra, che è completo. E così otteniamo la lunghezza esatta del marmo; e con ciò la dimostrazione che nessun altro busto poteva seguire a sinistra di Mercurio sul medesimo blocco.

Ma l'ornato inferiore per essere visibile esigeva, che il marmo fosse collocato in alto: secondo ogni verosimiglianza, come architrave di una porta, [1] sul cui ingresso dovevano dunque apparire come custodi, quasi numi tutelari, le quattro divinità rappresentate. [2]

La quale destinazione architettonica spiega ancora, credo, come lo scultore, non potendo disporre delle misure a suo talento, anzi che spazieggiare i busti, abbia dovuto raccostarli per via di parziale sovrapposizione di una figura alla successiva, così da ottenere perfino degli effetti non voluti.[3]

Dunque non solo era completo in sè il blocco marmoreo, ma anche la rappresentazione qual'è in esso contenuta.

Ciò posto, io non farò che porre accanto al nostro monumento una testimonianza letteraria che lo illustra, credo, ad evidenza:

Schol. in Apoll. Rhod. Argon. I, 917 Keil: *μυοῦνται δὲ ἐν τῇ Σαμοθρᾴκῃ τοῖς Καβείροις, ὡς Μνασέας φησί. καὶ τὰ ὀνόματα αὐτῶν δ' τὸν ἀριθμόν. Ἀξίερος Ἀξιόκερσα Ἀξιόκερσος. Ἀξίερος μὲν οὖν ἐστιν ἡ Δημήτηρ, Ἀξιόκερσα δὲ ἡ Περσεφόνη, Ἀξιόκερσος δὲ ὁ Ἅιδης. ὁ δὲ προστιθέμενος τέταρτος Κασμῖλος ὁ Ἑρμῆς ἐστιν, ὡς ἱστορεῖ Διονυσόδωρος.*

Non v'ha dubbio: nel nostro altorilievo i quattro Kabiri *μεγάλοι θεοί* [4] si susseguono a partire da destra in questo ordine: [5]

Axieros (Ceres) — Axiokersos (Pluto) — Axiokersa (Proserpina) — Kadmilos (Mercurius). [6]

[1] [illegible]

[2] [illegible] destinazione di una porta, precisamente della porta di un monumento sepolcrale, cito il blocco marmoreo di Rodi, BRUNN-BRUCKMANN, *Denkm.*, n. 579. Qui pure compaiono Hades, Persephone, Hermes (non Demeter!), ma non come busti giustaposti, sì bene come figure intere in rilievo facenti parte di un fregio il cui valore religioso è minimo, mentre ha un alto valore rappresentativo in quanto ci trasporta nell'ambiente della vita ultraterrena.

[3] Tale destinazione determinò pure l'adozione del principio tectonico e simmetrico per l'ornato della faccia inferiore.

[4] [illegible] 1908, c. IV.

[5] Dato che la successione consacrata nel culto sia precisamente quella conservata dallo scolio, la trasposizione delle due figure mediane sul rilievo potrebbe essere stata suggerita da un desiderio di alternare i personaggi maschili con i femminili.

[6] Di Demeter è — a parte Eleusis — anche altrove più d'una volta attestata l'associazione nel culto con Persephone e Pluton-Hades: nell'Argolide da Paus. II, 18, 3; a Tegea dal rilievo di Atene n. 1422 con figure di Plutone, Demeter, Kore e adoranti; nelle isole da iscrizioni come quelle di Mykonos Paros Amorgos BCH, VII, 1883, p. 401 sgg. Nella stessa serie entra un'iscrizione di Knidos (Newton *Discoveries*, p. 405) la quale presenta — essa sola — aggregato nel culto anche

Naturalmente questo risultato d'intuizione deve esser discusso e controllato in base a considerazioni d'altra natura. E specialmente di natura storico-religiosa. Sopra tutto va giustificato e legittimato che si possa pensare, in presenza di un monumento romano, a un complesso d'idee cultuali propriamente greche. Comunque si vogliano interpretare le quattro divinità del nostro rilievo, non v'ha dubbio che deve essere stata una ragione religiosa a determinarne la rappresentazione su una parte qualsiasi del monumento sepolcrale degli Haterii: precisamente uno speciale vincolo di devozione che abbia legato un membro della famiglia alle divinità stesse. Posto che esse sono precisamente i Kabiri μεγάλοι θεοί di Samotracia, la cosa si viene ancor meglio definendo e delineando.

È noto che i μεγάλοι θεοί di Samotracia furono in Roma identificati ai Penati.[1] Ma nel caso nostro non è certo da pensare a dei Kabiri-Penati, ai Penati della Gens Hateria rappresentati plasticamente sotto forma dei μεγάλοι θεοί di Samotracia. Quando la religione romana passò dallo stadio aniconico del culto a quello dei simulacri divini, adottando per questi generalmente concetti e tipi propri dell'arte religiosa greca, il tipo che essa assunse per i suoi Penati fu quello dei Dioscuri. E poichè i Dioscuri erano a quel tempo già identificati ai Kabiri, di qui conseguì l'identificazione dei Penati stessi ai Kabiri, e l'applicazione ai Penati del nome μεγάλοι θεοί. Così secondo quanto ha messo in chiaro il Wissowa.[2] D'altra parte, però, tra Roma e Samotracia cominciarono ben presto le relazioni religiose dirette, non diverse da quelle che nel III-II sec. a. Cr. si vennero stabilendo tra l'isola sacra e moltissime città del mondo ellenistico. Abbiamo, in vero, notizia di M. Claudio Marcello il quale inviò statue e quadri presi nel saccheggio di Siracusa (212) come ἀναθήματα a Samotracia.[3]

E Varrone non crede all'identità dei Penati coi Dioscuri; bensì, ricollegandosi a traverso Timeo ad una tradizione encoria di Lavinium,[4] fa dei Penati una cosa sola con le divinità misteriose (aniconiche) che Enea aveva portato in Italia da Troia e Dardano prima a Troia da Samotracia.[5] Di poi la fama e la venera-

Hermes [illegible] [illegible] cfr. Preller [illegible] 1861 p. 160 [illegible]. Ma che cosa ci autorizza di fronte al nostro monumento, a pensare, come fa L. Bloch [illegible] del Roscher II, 1372 cfr. Overbeck, *Kunstmyth.* [illegible], all'aggruppamento cnidio, anzi che alla celeberrima religione di Samotracia?

[1] Macrob. III 4, 7 sgg. *Interp. d. Serv. Aen.* I, 378, Serv. *Aen.* III 12 ecc.

[2] [illegible] Hermes XXII, 1887 p. 29-57 cfr. *Relig. u. Cultus d. Römer* p. 140 sgg.

[3] Plutarc. *Marc.* 30.

[4] Dion. Halic. I 67.

[5] Questa origine samotracia dei Penati Romani sembra sostenere tuttora il Nissen, [illegible] XLII 1887 p. 61.

zione dei misteri di Samotracia presso i Romani venne crescendo sempre più, [1] e culminò nel periodo cesareo ed augusteo, quando i Penati del Popolo e dello Stato romano si identificarono con quelli della Gens Iulia, [2] sulla quale parve allora venire incremento di lustro e di prestigio da quell'isola che era come l'antenata religiosa d'Ilio [3] e che già aveva irraggiato la sua luce su la devotissima dinastia alessandrina de' Tolemei.

Iniziato ai misteri di Samotracia fu Voconio, il legato di Lucullo [4] nella guerra contro Mitridate.

E alla età che comprende la fine della repubblica e il periodo dei primi imperatori appartengono le più delle iscrizioni [5] registranti dei Romani negli elenchi di μύσται εὐσεβεῖς rispettivamente *mustae pieis*, *mystae pii*) o di ἐπόπται (*epoptae*). [6]

Or dunque la ragione religiosa speciale della nostra rappresentazione nel monumento sepolcrale degli Haterii sarà da cercare in quel pio profondo intimo vincolo sacrale che univa gli iniziati alle divinità possenti dei misteri. In altre parole uno degli Haterii, iniziato ai misteri di Samotracia, avrà voluto disporre che nella sua tomba di famiglia, verosimilmente sopra la porta d'ingresso della sua camera sepolcrale stessero le imagini dei quattro μεγάλοι θεοί a testimonio della sua fede e insieme forse a tutela della pace inviolabile della sua ultima dimora. [7]

Il punto cui siamo giunti forma il ponte naturale di passaggio ad un altro ordine di idee.

Quale l'età del nostro altorilievo? Il Brunn lo faceva della prima metà del III sec. d. Cr.: constatata l'aria di famiglia che presentano tutte le sculture provenienti dalla tomba degli Haterii, a tutte egli applicava una datazione che era suggerita da un elemento offerto da una di esse; e l'elemento gli era fornito da una delle due *ima-*

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[3] Cfr. CIL I² p. 167 (nn. 580, 581): Romani συμμύσται di Dardanensi a Samotracia.

[4] PLUTARC., *Luc.* 13.

[5] Cito solo quelle più o meno sicuramente databili: CIL III 713, 7369, 12320, 7370, 717, 12321 . . .

[6] Tra questi anche un ἀκόλουθος (iscrizione RUBENSOHN, *Mysterienheiligtümer* p. 232, KERN, *AM*, XVIII, 1893 n. 10, p. 367): ciò che conferma vieppiù la parificazione dei servi ai liberi nel culto. Non è forse nella religione dei misteri un'anticipazione e un preludio al concetto dell'eguaglianza, quale poi fu promulgato dal Cristianesimo.

[7] Non è senza analogia, parmi, questo pensiero con quello che avrebbe indotto un altro dei membri della stessa famiglia, stato ufficiale sotto Tito, a volere « tra le sculture decoranti il suo sepolcro, un rilievo in cui fosse ritratta quella parte di Roma, in cui a preferenza sorgevano i monumenti dei Flavii, coi quali egli aveva diviso i pericoli della guerra, la vittoria e forse in parte gli onori del trionfo ». SPANO, *Sul rilievo sepolcrale degli Aterii rappresentante alcuni edifici di Roma* (estratto dagli *Atti della Reale Accademia di Napoli*, XXIV, 1906), p. 38.

gines maiorum sotto edicola.[1] precisamente dal busto femminile — senza dubbio una Hateria — la cui capigliatura fortemente, per non dire caricatamente, ondulata accennerebbe appunto all'età suddetta.[2]

In realtà, allo stato attuale delle nostre cognizioni, questo dato appunto può accennare piuttosto ad epoca diversa.

Il disporre i capelli a onde in senso longitudinale era di moda nell'età dei Flavii, precisamente la moda delle classi medie[3] e delle giovanette[4] (mentre le donne delle classi più elevate portavano la nota acconciatura alta a ricci inanellati) alla quale età si ricondurebbe il busto della nostra Hateria anche per le proporzioni e per la linea esteriore del contorno.[5]

Resta tuttavia che nel monumento degli Haterii poterono trovar posto parti non eseguite tutte contemporaneamente; la possibilità che un primo nucleo struttivo si sia venuto via via ampliando di aggiunte architettoniche e scultorie in diversi momenti rimane sempre ad infirmare qualsiasi datazione conseguita in base ad un solo pezzo. A meno che non accedano altri argomenti a conferma.

Il rilievo M = Helbig n.° 692, con rappresentazione di una parte della *Sacra Via*, porta alcune iscrizioni, i cui caratteri non ammettono una datazione posteriore alla fine del I sec. d. Cr.[6] In base ad argomenti topografici lo Spano[7] ne pose l'età fra la costruzione dell'arco di Tito (81-96) e quella del tempio di Venere e Roma (132 o 135). Si aggiunge un riscontro formale. Posto che l'artista di M abbia voluto ritrarre i vari monumenti quali apparivano prospetticamente allineati a chi guardava da un punto della *Sacra Via*, risulta evidente la sua inabilità nel rendere adeguatamente gli effetti della lontananza e la sua scarsissima padronanza della prospettiva.[8] Tuttavia, con la sola imperizia non si spiegano tutte le divergenze tra i monumenti quali erano nella realtà e quali li ha resi l'artista di M.[9] Nelle sue ripro-

[1] *Mon. dell'Ist.* X, 7. EUG. STRONG, *Roman Sculpture*, t. CXIV.

[2] Questa datazione è adottata dal RICHTER in *Hermes*, 1885, p. 418, e ripetuta in forma dubitativa in BENNDORF-SCHÖNE, op. cit. p. 208.

[3] Ciò è vero anche se l'appartenenza al medio ceto del marito della nostra Hateria, STRONG, op. cit., tav. CXIV, non risulti in modo sicuro dal serpente che gli cinge il busto. Meglio in fatti che come allusivo alla sua professione di medico, il serpente si spiegherebbe come simbolo della eroizzazione del defunto. HELBIG, n. 694 sg., p. 466.

[4] EUG. STRONG, *Roman Sculpture*, tav. CXV.

[5] Op. cit., p. 362-367.

[6] HÜLSEN ap. WICKHOFF, *Roman Art*, p. 49.

[7] Op. cit. (v. sopra n. 20). Quivi è pure la migliore riproduzione del monumento.

[8] SPANO, op. cit. p. 20, 28, 37. La mancanza di prospettiva è un carattere proprio delle sculture su l'arco di Tito (STRONG, op. cit. p. 110). Nell'arte del tempo dei Flavii persegue il WICKHOFF, *Roman Art*, p. 46 sgg. l'attuarsi dell'*illusionismo* come principio nuovo rispetto a tutta la tradizione artistica anteriore, segnacolo di nuove vie nell'arte, e lontana anticipazione di quel movimento che appena nell'arte europea contemporanea si verrebbe delineando sotto l'influsso dell'arte dell'Estremo Oriente; e ne dà come esempio tipico il « pilastro delle rose » WICKHOFF, op. cit., t. VII, VIII, STRONG, *Roman Sculpture*, t. XXXV, il quale proviene anch'esso (BRUNN, p. 409; WICKHOFF, p. 50 nota) dalla tomba degli Haterii.

[9] SPANO, op. cit. p. 22 ecc.

[illegible] egli si permette delle libertà di ogni genere; un soggetto così realistico come la veduta di una strada egli lo trasfigura per via di lavoro fantastico così da suggerire piuttosto, di ogni singolo edificio, l'impressione, anzi che renderne l'imagine fedele. Ora, di questo fatto artistico, meritevole invero di essere considerato in connessione con lo sviluppo complessivo dello sfondo architettonico nel rilievo romano, noi troviamo riscontro in una scultura databile con sicurezza. La base del *lararium* nella casa del banchiere L. Caecilius Jucundus a Pompei è ornata di rilievi rappresentanti alcune parti della città [1] in balia del terremoto, senza dubbio quello che devastò la città nell'anno 63 d. C. Uno di questi riproduce il tempio di Giove in maniera realistica, sì, — tanto che potè servire a dare una ricostruzione esatta del tempio stesso — e pur tuttavia arbitraria, in quanto le colonne della facciata non rispondono nè per numero nè per stile a quel che sono in realtà. [2] E questo rilievo fu eseguito indubbiamente fra il 63 e il 79 d. C. [3]

Rapporti esistono innegabilmente fra le varie sculture della tomba degli Haterii: rapporti formali [4] e rapporti reali. E, in ordine a questi ultimi, non solo tra il rilievo M e il rilievo N — Helbig n. 693 (le aquile decorative, [5] l'ara coperta con una specie di cupola [6]); ma anche i busti femminili del nostro alto rilievo trovano il più perfetto riscontro nel busto di donna [7] effigiato sul campo del frontone dell'edificio sepolcrale in N. [8] Senza ricordare i busti dei due antenati.

Al confronto di questi le nostre quattro divinità risultano artisticamente inferiori, come stilisticamente diverse. Ma io credo che la natura del rappresentato abbia influito sul modo della rappresentazione: credo che la inferiorità abbia la sua ragione precisamente nell'esser, questi, ritratti, e quelli, busti divini: qui ciò che importava era l'imagine individuale, là l'individuo scompariva nel gruppo; nell'un caso

[1] [illegible] Pompei [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[3] [illegible] rilievo da un monumento in onore di Marco Aurelio, BRUNN-BRUCKMANN, [illegible] HELBIG, *Führer* I² 577 ove è riprodotto il tempio di Giove Capitolino.

[4] [illegible] M [illegible] a mostrare tra le colonne della facciata di un tempio il simulacro del dio nella rispettiva cella, ma anche a riempire i fornici degli archi con le statue di divinità (« the translation into relief of works in the round ap- [illegible] Roman [illegible] STRONG, op. cit., p. 96) la cui relazione con l'arco stesso il più delle volte (SPANO, op. cit. p. 24, 26 e 29, 34) ci sfugge, non si riscontra lo stesso *horror va-* [illegible]

HELBIG n. 693; p. 405 [illegible] sepolcro, ove tutto il campo della scena è riempito a detrimento, anzi con trascuranza completa, della prospettiva; sino a collocare sopra il tetto del sepolcro quello che si trova nell'interno di esso.

[5] N: nella decorazione sopra il fastigio del sepolcro. M: sotto le arcate del terzo ordine del Colosseo.

[6] N: davanti al sepolcro. M: davanti al simulacro della *Magna Mater* sotto il fornice del *gran* [illegible] SPANO op. cit.).

[7] Senza dubbio una Hateria, forse la stessa che appare adagiata sul letto in cima al sepolcro.

[8] Uno dei pilastri sul fianco del medesimo edificio sul medesimo rilievo (N) presenta una decorazione a spighe che richiama subito alla memoria — sul nostro monumento — e i mazzi di spighe dell'ornato della faccia inferiore e le spighe tenute in mano da Cerere.

era sopra tutto da esprimere la forma, nell'altro piuttosto da significare un'idea, segnare una formula i cui termini erano fissati da secoli nella tipica, direi quasi nella *routine*, dell'arte tradizionale.

Ora, negli anni che stanno a cavaliere tra il I e il II sec. è del tutto legittimo pensare alla iniziazione di uno degli Haterii ai misteri di Samotracia. Le iscrizioni con elenchi di *mystae pii* si succedono durante il sec. I e la prima metà del II: dopo una che è del 48 d. C.,[1] ne abbiamo una del 64,[2] una del 124,[3] una del 136.[4] Pare che Adriano visitasse l'isola: e certo nell'isola sorse una statua in suo onore.[5] Per le età successive vengono meno i documenti epigrafici romani.[6] Fino a quando rimase in vita la religione dei misteri, non possiamo dire con certezza; nè molto ci illumina a questo proposito la menzione che ne fa Libanio.[7] Assai verosimile è, ad ogni modo, che a partire dal II sec. l'interesse religioso del mondo romano occidentale per Samotracia sia venuto via via declinando,[8] distolto come era verso nuovi punti di attrazione, quali le invadenti religioni orientali.

Dunque: se argomenti si possono desumere dal contenuto della nostra rappresentazione che servano alla datazione del monumento, essi accennano — e in ciò collimano con altri fatti che sopra adducemmo — al tempo intorno al 100 d. Cr.

In un terreno così incerto come è quello delle rappresentazioni cabiriche, e in genere delle rappresentazioni aventi attinenza ai misteri, la rappresentazione dei Kabiri μεγάλοι θεοί quale è offerta dal nostro monumento è, invece, a mio giudizio, sicura.

Una conferma importantissima essa riceve da alcune sculture samotracie. Dal più antico tempio (« alter Tempel ») dei Kabiri a Samotracia provengono[9] i due rilievi AUS I tav. 51 raffiguranti due teste di dèi, uno barbato (di faccia) e uno giovane imberbe (di profilo). Il primo, dal tipo di Zeus,[10] è in realtà Hades; il secondo, nel quale quasi universalmente è stato riconosciuto il tipo dell'eleusino Eubuleus di Prassitele,[11] io non esito a chiamare col Kern[12] Hermes-Kadmilos: precisamente

[1] CIL III 12321.

[2] CIL III 7368.

[3] CIL III 7371.

[4] CIL III 720.

[5] Nell'anno 132 (AUS I iscriz. 1, 2 p. 36 sgg. Hirschfeld).

[6] Anche della famiglia degli Haterii credo sia l'ultimo membro di cui si ha ricordo quello che fu prefetto d'Egitto sotto Adriano: Borghesi, *Ann. dell'Istit.* 1840, p. 340 sg. (cfr. 1848 p. 230 sg.)

[7] XIV 65 Förster.

[8] Dell'epoca costantiniana è l'iscrizione greca AUS II, n. 3, p. 93, ma non contiene alcun accenno alla religione del luogo.

[9] AUS II p. 14.

[10] AUS I p. 28.

[11] Cfr. Koepp, *Berlin. Philol. Wochenschr.* 1889, 1145. Kern, *Hermes* XXV, 1890, p. 14 (nota). *AM* XVI 1891 pp. 1-20.

[12] *Archäol. Anz.* 1893, p. 130; cfr. *Hermes*, 1890, p. 13.

le due figure maschili nel complesso dei μεγάλοι θεοί. [1] Ma che essi non dovessero stare da soli è provato dal frammento AUS II fig. 3 a pag. 14.

Questo conserva un piccolo tratto del collo della testa originaria (in rilievo), secondo me una testa femminile, la quale insieme con un'altra pure femminile doveva costituire il complemento al gruppo dei quattro μεγάλοι θεοί di Samotracia. La analogia tra i rilievi samotraci e la nostra scultura non è solo nei soggetti rappresentati, ma anche, e più, nel carattere della rappresentazione. Qualunque fosse la destinazione delle sculture samotracie, e l'insieme architettonico cui esse dovettero originariamente aderire, [2] degno di nota è che ciascuna delle teste stava di per sè inquadrata in una cornice a rilievo. [3] Di fronte a questi cassettoni, dai quali ogni testa spiccava per sè sola senza alcun legame con le altre, il pensiero corre spontaneamente ai quattro busti semplicemente giustaposti sul marmo degli Haterii. Tra gli uni e gli altri corre un intimo nesso non tanto formale quanto ideale: non tanto di derivazione artistica quanto di concetti religiosi.

Entro la sfera religiosa dei misteri non ebbe forse anche la rappresentazione delle divinità un carattere suo proprio in relazione con l'essenza intima e con lo sviluppo storico dei misteri stessi? Quella forma speciale di religione che è il mistero, non ebbe al suo servizio anche una forma speciale di arte religiosa? Per l'architettura, non c'è dubbio: la morfologia dei santuari di Samotracia e di Eleusis presenta delle caratteristiche peculiarissime, sufficientemente esplicabili con la natura propria del servizio divino e cultuale che in essi rispettivamente si celebrava. [4] Per analogia lo stesso è pensabile per ciò che riguarda la rappresentazione delle divinità. Intendo la rappresentazione ad uso propriamente religioso, quella dei simulacri divini: non le figurazioni mitologiche. È una verità ormai definitivamente acquisita alla conoscenza dello sviluppo del pensiero religioso, che può coesistere il culto aniconico con la concezione e la rappresentazione antropomorfa della divinità. Qui si rivela ancora una volta la differenza capitale tra culto e mito: il culto si svolge secondo leggi proprie, in modi del tutto indipendenti dalla forma che possa assumere per conto suo l'espressione mitica, o sia, questa, espressione parlata (μῦθος propriamente detto) o sia espressione figurata. [5] Tale stato di cose ci è of-

[1] [illegible] XXIV, [illegible]

[2] [illegible] II [illegible]

[3] [illegible] diverso, puramente decorativo, sono le cinque placche in terracotta della Gliptoteca di Monaco con testa di forma divina a rilievo; esse dipendono solo nei tipi delle figure dalla grande arte, mentre come creazione decorativa sono indipendenti. FURTWAENGLER, [illegible], p. 71 [illegible].

[4] O. RUBENSOHN, *Die Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake* [illegible].

[5] « Eleusis come figura femminile nelle rappresentazioni vascolari è sempre la personificazione del luogo mentre il culto conosce solo un eroe Eleusis ». RUBENSOHN, op. cit., p. 32.

ferto dalla civiltà micenea.[1] La comparsa dei simulacri divini (Kultbilder), connessa, com'è, intimamente con la trasformazione del santuario in tempio (casa della divinità),[2] rappresenta un'invasione dell'elemento mitico, diciamo pure mitico-artistico, nell'elemento propriamente religioso. Fu essa il portato di uno sviluppo storico interiore, o di una nuova corrente etnica? Ci fu evoluzione o rivoluzione? Non sappiamo.

In quest'ultimo caso, i misteri rappresenterebbero il persistere della religione del primitivo strato di popolazione;[3] nel primo caso, il persistere della primitiva religione popolare (Volksreligion).[4] Ad ogni modo: una sopravvivenza di forme religiose anteriori per entro a una fase nuova di civiltà.

Si può dunque pensare che, corrispondentemente, sia sopravissuto nei misteri più a lungo l'aniconismo, sino a che la tendenza generale abbia finito col prevalere anche qui: ma assumendo una speciale fisonomia, quasi adattandosi al misticismo cultuale. In realtà, la Demeter su un frontone del « tempio antico » in Samotracia,[5] pur essendo l'espressione exoterica di Axieros, è pur anche una figura mitica, come mitica è l'azione, il contesto *drammatico* in cui essa è ritratta (la ricerca di Persephone).[6] Ma nelle quattro teste dei rilievi a cassettone, rispettivamente nei quattro busti del marmo degli Haterii,[7] precisamente *a*) nella assenza di azione tra le figure rappresentate, *b*) nella limitazione delle figure alla testa o al busto, si riflettono forse i caratteri di un'arte mistica, se così vogliamo chiamarla in rapporto ai misteri con cui fu connessa, alla quale, per esempio, i δεικνύμενα dovettero fornire uno dei cómpiti precipui,[8] un'arte religiosa speciale ben diversa nello spirito[9] da quella che

[1] G. Karo, *Altkretische Kultstätten* ARW VII 1904, 117-150.

[2] È da credere all'origine del « Kultbild » escogitata dal Reichel, *Ueber vorhellenische Götterculte* (Wien, 1897), p. 75 sgg.

[3] Reichel, op. cit.; Görres, *Wesen, Ursprung und Deutung der Mythen*, Bromberg 1901; Harrison, *Prolegomena to the study of Greek Religion*, Cambridge 1903.

[4] Dieterich, *Mutter Erde*.

[5] [illegible] I tav. 39 sg., p. 43 sg.; Friederichs-Wolters, *Gipsabgüsse* n. 1300 sgg., p. 501.

[6] La distinzione e la differenza tra statuaria frontale, del riposo, della corporeità, del rapporto con lo spettatore, e statuaria non frontale, del movimento, di origine disegnativa, senza rapporto con lo spettatore, (vedi Della Seta, *La genesi dello scorcio* p. 70 sg.) si risolve in fondo nella distinzione e nella differenza tra una statuaria religiosa (del culto) e una mitica (del mito).

[7] Si confronti anche il busto di Cerere nel rilievo Mueller-Wieseler *Ant. Denkm.*[2] t. XVIII, 5.

[8] Che tra i δεικνύμενα fossero le imagini delle divinità dei misteri appare probabile al Philios, *Elusis*, p. 41, a me probabilissimo. Il complesso dei simulacri del culto eleusino è tuttora oscuro.

[9] Il rilievo sepolcrale greco ci presenta, a traverso i vari secoli del suo sviluppo, un graduale spostamento d'interesse delle figure dall'interno verso l'esterno; da figure tutte assorte nell'azione che è rappresentata dal rilievo a figure il cui interesse appare piuttosto chiamato verso lo spettatore. È forse il busto sepolcrale romano l'ultimo estremo grado di tale evoluzione? O non è esso da collegare piuttosto con un'altra serie, con quel filone indigeno italico di cui molte propaggini ancora noi non conosciamo adeguatamente? In verità le *imagines majorum* sembrano aver contenuto in germe lo sviluppo del busto romano. Ora le *imagines majorum* sono originariamente un genere d'arte religiosa — Si pensi poi anche all'*erma* dei Greci. — Analogia col

[illegible] i miti, non solo, ma anche da quella che creava gl'idoli dei pubblici culti ufficiali (Zeus Olimpio, la Parthenos).

L'Eubuleus di Prassitele, non era esso stesso un busto esposto in una edicola?[1]

RAFFAELE PETTAZZONI.

busto e con l'erma trovo in quelle terrecotte cretesi [illegible] Sam Wide, AM XXVI 1901 [illegible] 247 sgg.; [illegible] Knossos [illegible] Karo ARW VII 1904 [illegible] 131 sgg. [illegible] della figura si termina inferiormente in una base cilindrica. Che siano idoli femminili non v'ha dubbio. Quelli ove la figura reca sul braccio un serpente possono teoricamente rappresentare lo stadio intermedio tra l'aniconismo e la completa antropomorfizzazione, ma praticamente saranno la espressione religiosa cultuale della *dea dei serpenti*, persistente accanto ed oltre la sua espressione mitica secondo il noto tipo di Knossos.

[1] FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 500, n. 3.

SAGGIO SULL'ARTE DEL IV SECOLO AV. CRISTO.

Tav. III-V.

Due sono per noi le vie che possiamo proseguire per arrivare ad una cognizione più chiara delle diversità fra i singoli artisti greci — diversità velate al primo sguardo superficiale, ma in verità non meno spiccanti di quelle fra gli artisti del rinascimento e dei tempi moderni — ed in ognuna di queste vie la tradizione scritta ci serve da guida. O essa ci indica i luoghi dove si trovarono delle opere di un tale artista ed allora scavando possiamo tentare la fortuna se il tempo vi abbia rilasciato qualche frammento, o ci indica e raramente ci descrive pure i capolavori più stimati nei tempi romani, ed allora possiamo scrutare fra tutto il materiale sparso per i musei se non vi si trovi l'opera stessa o almeno una copia più o meno fedele. Certo che avremmo potuto ricostruire lo schema dello sviluppo storico dell'arte greca anche senza questo aiuto e c'è forse qualcuno che maledice alla guida del resto assai imperfetta e capricciosa che pur ci pone tanti problemi la cui risoluzione ferma il nostro cammino tanto spesso da non lasciarci arrivare alla mèta desiata delle ricerche più profonde e non può che dare alla nostra attività l'aspetto dei passi preparatorii. Ma dall'altra parte non possiamo girare questi problemi che — per fortuna o per disgrazia — ci sono e ci dicono imperiosamente: *Hic Rhodus, hic salta;* e per uno sguardo più penetrante essi non sono ostacoli perchè ciò che noi cerchiamo di riconoscere non è la forma esteriormente individuale dell'uomo come egli abbia vissuto ai tempi suoi, vuol dire la cronaca aneddotica, interessante per tanti altri riguardi, ma la forma intrinseca del suo essere, la forma eterna dell'ἰδέα che per i nostri sensi una volta in un periodo preciso ha fatto la sua apparizione in terra. Non c'è niente di più simile ad uno spettro, di più morto vorrei dire, che l'arte senza il sigillo di un ingegno personale. Sia pure che dobbiamo ammirarne tutte le qualità artistiche, il mistero dell'effetto irresistibile resta sempre quella potenza magica o meglio dionisiaca che ci costringe a sconfinare dai limiti della nostra individualità travolti dall'estro di un'altro essere potente come un rivolo che fuggendo dalle sue sponde ristrette e gettando le sue acque dentro ai fiotti di un gran fiume ne segue poi il ritmo delle ondate grandiose.

Perciò non lasciamoci fiaccare dalla scabrosità della via e dai molti errori che ci costringono spesso a tornare indietro per ricominciare di nuovo. Anche gli errori riconosciuti tali hanno il loro valore assottigliando i nostri sguardi, ed alla fine del

[illegible] di salute oltre il godimento approfondato la rivelazione di uno sguardo più penetrante nella vita vitale del nostro mondo in una delle sue manifestazioni più sublimi. E c'è godimento vero e durevole senza rivelazione?

Per nessun'altra epoca dell'arte greca la cooperazione di quei due metodi suaccennati ha portato degli effetti tanto soddisfacenti come per il quarto secolo avanti Cristo. È vero che anche prima degli scavi di Olimpia si conoscevano delle copie di due capolavori di Prassitele, del Sauroktonos e della Cnidia e che col mezzo del paragone stilistico si era già riusciti a riconoscere altre creazioni più o meno sicuramente prassiteliche, cosicchè la fisonomia artistica del maestro si potè delineare nei suoi tratti generali senza sbagliare all'ingrosso, ma nessuno prima del ritrovamento dell'Hermes poteva misurare dal lavoro di tutte quelle copie il grado della finezza aristocratica, viva, amabile e pure mai perduta nella vanità delle minutezze, a cui era arrivato il suo scalpello, e quando a Mantinea vennero alla luce tre lastre di un basamento lavorate nello studio prassitelico si potè costatare paragonando i tipi delle muse ivi rappresentate colle numerose statue e statuette di donne vestite e velate elegantemente quanto sia stata efficace l'influenza dell'arte sua in questo campo delle figurazioni più gentili.

Delle opere di Scopas nessuna si conobbe prima della scoperta di alcune teste che avevano appartenuto al fastigio del tempio dell'Atena Alea a Tegea ricostruito ed ornato sotto la direzione del maestro di Paros, e fu allora che si potè radunare tutt'un gruppo di creazioni presentando gli stessi tratti caratteristici che danno tanta particolarità a quelle teste. Mentre poi queste sculture non fecero che confermare la delineazione del carattere intrinseco dell'artista desunta fin'allora soltanto dalle notizie della tradizione scritta, in un altro caso il guadagno degli scavi e studi era doppiamente prezioso trattandosi di un artista del quale la tradizione non ci ha conservato che il nome e gli accenni di pochissime opere sue, cioè dell'ateniese Timotheos, uno dei compagni di Scopas nell'ornamentazione del grandioso Maussoleum di Alicarnasso.

Fu a Epidauros che i Greci scavando il rinomato santuario di Esculapio trovarono, oltre numerosi frammenti di sculture destinati una volta ad ornare il tempio del dio, una iscrizione assai estesa, cioè un resoconto dei lavori eseguiti e pagati, da che si potè desumere che Timotheos in questo caso aveva assunto una posizione direttiva, simile a quella di Fidia dall'esecuzione del Partenone[1]. Egli aveva, secondo l'iscrizione, fatto dei bozzetti e lavorato di propria mano gli acroteri di un lato. Si sa che si trovarono gli acroteri di un lato e frammenti delle sculture di due fastigi

[1] [illegible] Defrasse et Lechat, *Épidaure*. Furtwängler, [illegible] p. 130 [illegible] tav. III.

e che tutti questi resti concordano più o meno sensibilmente nei tratti generali dello stile, manifestando la derivazione da una scuola assai singolare, la cui esistenza fin'allora si era creduta limitata alla seconda metà del secolo quinto e le cui caratteristiche erano dapprincipio la predilezione per figure gentili e movimentate e la rappresentazione del vestito come di un velo finissimo che si attacca come bagnato al corpo umano e forma fra ed accanto le membra delle masse di pieghe o dritte e raccolte o sciolte e svolazzanti. Non sarà un caso che quelle parole — le uniche — che sono adatte a darvi una idea lontana del modo come Polygnotos rappresentava il panneggiamento, paiono scritte in riguardo a opere come la bella menade del Palazzo dei Conservatori, una delle più antiche creazioni di quella scuola[1]; parlo delle parole di Lukianos (Immag. 7): καὶ ἐσθῆτα δὲ οὗτος [ὁ Πολύγνωτος] ποιησάτω ἐς τὸ λεπτότατον ἐξειργασμένην, ὡς συνεστάλθαι μὲν ὅσα χρή, διηνεμῶσθαι δὲ τὰ πολλά. Nè può essere un caso che nei rilievi dell'heroon di Gjölbaschi, altre opere della stessa scuola, si siano riscontrati più di uno dei temi e dei motivi della grande pittura polignotea. Avremo dopo da ricordarci di questo stretto legame fra le due arti.

Se noi paragoniamo i frammenti di Epidauros con quelli della balaustrata intorno al pyrgos di Atena Nike, vuol dire con quell'opera della stessa scuola che fino al ritrovamento di quelli parve la più recente, noi osserviamo facilmente che non c'è quasi nessuna differenza fra le due creazioni in riguardo al grado dello sviluppo se facciamo astrazione da qualche dettaglio più realistico e dalle proporzioni delle figure più tenere e smilze a Epidauros; e pure sono trascorsi fra le due opere circa quarant'anni. Il fatto è tanto più strano se noi ci ricordiamo della forza veramente rivoluzionaria con che quella scuola fece la sua apparizione nell'orbita della scuola attica e peloponnesiaca. E però se ne può indovinare, anzi precisare la ragione: quello stile nuovo non era basato su osservazioni sincere della natura, ma era la espressione di una fantasia individuale, vorrei dire il simbolo artistico di una concezione ideata solamente colla forza della fantasia e mai controllata nè controllabile per mezzo dell'osservazione. Perciò questo stile, splendido nei suoi principî, era inevitabilmente condannato a diventare manierato ed a rimanere stazionario e ci volle tutta la grazia e la freschezza greca finchè le opere di generazioni più tarde non diventassero insopportabili, come quasi tutte le opere del tardo barocco, e finchè si rivelasse all'ultimo della fila ancora una fibra d'artista tanto forte e singolare come Timotheos.

Le teste trovate a Epidauros ci dicono poco, ma quel poco corrisponde perfettamente con ciò che si può desumere dalle particolarità dei torsi. L'espressione

[1] WINTER, 50, *Berliner Winckelmansprogramm,* tav. I.

patetica ci conferma che ci troviamo nel secolo quarto, nell'epoca di Scopas, ma le singole forme portano ancora visibilmente l'impronta che le aveva dato la scuola fidiaca: conservativismo dunque nell'esterno, innovazione soltanto nel sentimento; vino nuovo in otri vecchi.

Fig. 2. Frammento di una statua della Leda col cigno a Boston. Dal *Museum of fine arts bulletin* V, 25, p. 15.

Grazie alla scoperta delle sculture di Epidauros l'immagine poco distinta di un'opera di Timotheos, cioè dell'Artemis, che l'imperatore Augusto aveva trasmesso nel tempio di Apolline sul Palatino, riprodotta in rilievo su uno dei lati della base di Sorrento, si risvegliò a vita nuova[1] (fig. 1). Pure qui una figura esile, graziosa, vivamente mossa con un vestito leggiero che cuopre le membra sottili come un velo finissimo. Della testa non si riconosce più altro che l'acconciatura semplice e l'esistenza di un diadema.

La prima opera poi, che potè dichiararsi con sicurezza creazione di Timotheos, porta tutti i tratti caratteristici che abbiamo scorti nei frammenti di Epidauros e li porta tanto spiccatamente che prima del confronto con una delle nereidi o *aurae velificantes* del tempio di Esculapio[2] la Leda col cigno — si tratta di essa — poteva credersi opera del quinto secolo avanzato[3]. Nel museo di Boston si trova il frammento di una rappresentanza dello stesso soggetto, ma non copiata dallo stesso originale[4] (fig. 2). Quel frammento invece riproduce veramente una creazione eseguita alla fine del quinto secolo e pure da un'artista della stessa scuola. Si paragoni la gamba alzata col panneggiamento fino e leggermente svolazzante con un frammento proveniente dalla balaustrata della Nike Apteros[5] (fig. 3) e si noti quel motivo del vestito sciolto che sta scivolando dalla spalla in giù, motivo fuggente, momentaneo che si

[1] Cf. AMELUNG, *Röm. Mitteilungen*, 1900, p. 910 siccome quel lato della base finora non fu pubblicato che secondo un disegno mediocre, abbiamo creduto di fare cosa grata ai dotti riproducendone una fotografia eccellente eseguita ultimamente col grazioso permesso del sindaco di Sorrento.

[2] Cf. AMELUNG, *Röm. Mitteilungen* 1905, p. 300.

[3] WINTER, *Athen. Mitteilungen* 1894, p. 157, tavola VI. AMELUNG, *Basis aus Mantinea*, p. 70 seg.

[4] *Museum of fine arts bulletin*, V, 25, p. 15 con figura.

[5] KEKULÉ, *Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike*, tav. VI, I.

capisce bene in rapporto col carattere speciale di tutta quella scuola e che torna pure in una delle Amazzoni di Epidauros[1]. Quella Leda a Boston era più mossa dell'opera di Timotheos, la figura più sviluppata, il cigno più voluminoso; ma non tutto ciò non si può dubitarne che ci sia un nesso fra le due rapresentanze, perchè l'idea e le linee generali sono proprio identiche. Se Timotheos non si dimostra perfettamente originale, tanto più traspare la sua finezza e sensitività. Egli ha diminuito assai, anzi fin sotto le proporzioni naturali, il volume del cigno diventato così una cosa veramente secondaria come un attributo; l'artista riesce con questo mezzo ardito a concentrare l'attenzione dello spettatore alla figura femminile meno mossa, alla quale ha dato colle forme più esili e squisite tutta la poesia della bellezza verginale.

[illegible] balaustrata della Nike [illegible] *Die Reliefs a. d. Bal.* [illegible]

Bellissima poi l'armonia fra questo corpo puro e la testa coll'espressione del *pathos* giovanile e della sensualità sbocciante. La posa facilmente poteva avere qualche cosa di declamatorio, di troppo ricercato; ma Timotheos — consapevolmente o incosciamente — ha evitato questo pericolo con molta finezza, interrompendo il ritmo delle linee e producendo così un'impressione piuttosto acerba. Che differenza dalla soavità prassitelica!

A Epidauros fu scoperta una statuetta della dea Igia[2] (fig. 4). Rappresentata da giovanetta, essa poggia il piede sinistro sopra uno scoglio dalla cui caverna si distende e si alza il serpente; la dea s'inchina amorevolmente attenta a dissetare il rettile con una coppa che deve aver tenuta una delle due mani ora perdute. Chi non si ricorda innanzi a questa composizione dell'Apollo Smintheus di Scopas come ce lo raffigurano le monete rappresentato nella stessa posizione e giuocante col sorcio che là esce dalla buca dello scoglio come l'Apollo Sauroktonos di Prassitele giuoca colla lucertola? Le tre figure si raggruppano assieme come tre emanazioni dello stesso spirito amabile, della stessa poesia di genere, impronta caratteristica del quarto secolo. Ora non poteva sfuggire a nessuno che questa Igia in riguardo allo stile artistico sia una sorella di una delle « aurae » del tempio e della Leda. Dall'altra parte non c'è dubbio che la statuetta ritrovata non sia altro che un ex-voto, una riproduzione in proporzioni piccole di un'opera più grande, come se ne sono trovate tante altre nel santuario di Epidauros ed altrove. Peccato che ci manchi la testa; sarebbe stato interessantissimo di vedere quale espressione Timotheos — a lui credo di poter attribuire con sicurezza l'originale — abbia dato ad

[1] [illegible]

[2] [illegible] nr. 710-711.

una testa non pateticamente alzata, ma dolcemente inchinata. Anche in riguardo a questa creazione poi è interessante il paragone con quella Leda di Boston. L'Igia ripete ancora la posizione della Tindaride in quel frammento, mentre le forme del corpo e lo stile del panneggiamento lo mettono accanto all'altra Leda. Perciò la nuova figura prende il suo posto fra le due rappresentazioni dello stesso soggetto dimostrandovi lo sviluppo graduale dell'arte di Timotheos da quella della generazione precedente.

Fig. 4. Statuetta della dea Igea
Da Arndt-Amelung, *Einzel-Aufnahmen*, n. 710

Quest'era il risultato che si poteva desumere considerando il carattere generale delle sculture dell'Asklepieion ed in ispecie una delle figure che avevano servito da acroteri ed erano eseguite forse dalla mano propria di Timotheos. Ora rivolgiamo lo sguardo sui resti dei fastigi, il più grande e più completo dei quali è la figura di un'Amazzone sul suo destriero. È pure nel museo di Boston che si trova un frammento di una rappresentazione tanto simile che nel primo momento si può credere di trovarsi davanti ad una copia fedele[1] (fig. 5 e 6). L'Amazzone è vestita anch'essa di un chitone corto e finissimo e di endromides; per sostegno del cavallo serviva la figura di un guerriero caduto per terra del quale non si è conservato che il braccio sinistro coperto dalla clamide che viene alzata dalla mano a guisa di uno scudo. Naturalmente l'azione dell'Amazzone non poteva esser diretta contro questo nemico ma contro un altro che dobbiamo supporre davanti al cavallo: il frammento dunque faceva parte di un gruppo esteso. Siccome quel braccio sinistro colla clamide non si scorge che guardando il cavallo dal suo fianco sinistro questo pare che sia stato rivolto a sinistra. D'altra parte la conservazione del lavoro è assai migliore sul lato destro. Da questi indizi spunta la probabilità della conclusione che anche questo frammento provenga da un fastigio. E se provenisse dallo

[1] *Museum of fine arts*, Boston, XXVIII. *Annual report*, p. 57, n. 5. Le fotografie che noi pubblichiamo furono prese quando il frammento si trovò ancora da un antiquario romano.

stesso fastigio e fosse stato trafugato da Epidauros a forza di raggiri di antiquari antichi o moderni? Il marmo è qua come là pentelico. Le proporzioni sono un poco più grandi di quelle del frammento di Atene; il gruppo avrebbe dunque occupato il centro del fastigio. Insomma l'ipotesi mi pare abbastanza fondata per poter raccomandarne l'esame serio agli archeologi americani che sono in grado di studiare attentamente il frammento di Boston. Sia che ciò si rivolga nell'uno o nell'altro

Fig. — Frammento di un'Amazzone a Boston.
[illegible]

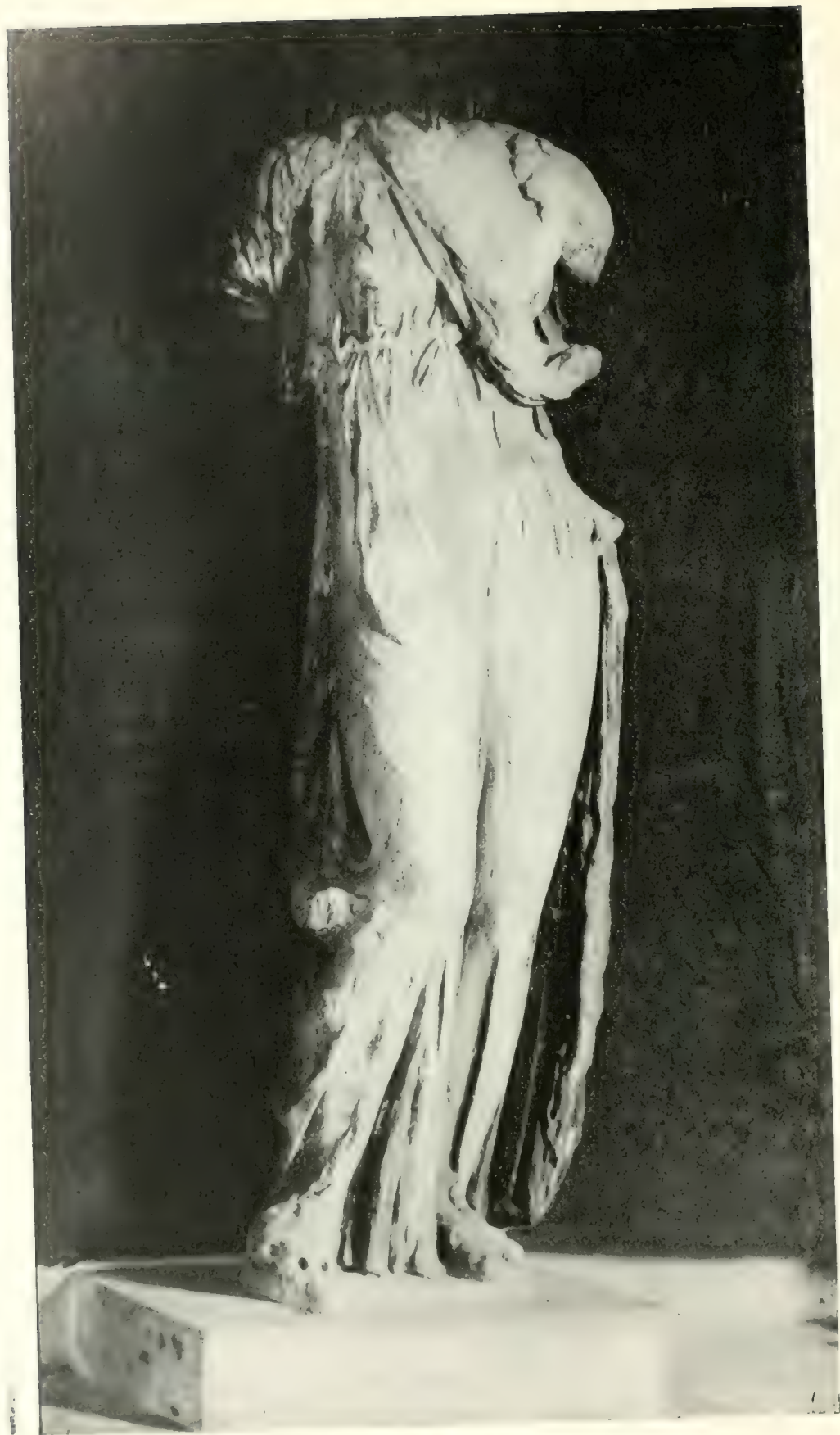
senso, in ogni caso possiamo assicurare che ci è conservato un frammento di una creazione dello stesso studio dal quale uscirono pure le sculture di Epidauros, e — ciò che dà a quel frammento un pregio speciale — una scultura originale perchè mai un copista sarebbe riuscito di riprodurre con tanta finezza e tanta vivacità le pieghe sottili e leggermente ondulate del chitone e la modellatura magistrale del cavallo.

Delle opere messe in rapporto coi ritrovamenti dell'Asklepieion o attribuite direttamente a Timotheos ora non ci rimane che una, ma certo la più originale e simpatica: l'Athena giovane che guarda con una espressione romantica di ardore

e trasporto verso il cielo, la sede del padre Zeus[1]. La figura snella, le forme del volto corrispondenti ancora allo stile del V secolo, l'espressione patetica degli occhi, il trattamento del vestito — si paragonino p. e. le infossature profonde e le pieghe sottili che accompagnano il fianco sinistro, specialmente di quel torso della Galleria lapidaria nel Vaticano, colla parte corrispondente della Leda e di alcune delle sculture di Epidauros -- e poi il ritmo tanto singolarmente spezzato nel movimento

Fig. 6. Frammento di un'Amazzone a Boston.
Fotografia Luchett.

della figura e specialmente nel movimento della testa in corrispondenza colla posizione del corpo, tutto ciò ci ricorda i tratti caratteristici di quelle opere già nominate; e così pure la predilezione per la età freschissima che ha indotto l'artista a rappresentare la dea della battaglia da fanciulla giovanissima, a cui ben conviene quell'espressione puerile di baldanza e di brama romantica. Finora non si è riusciti a spiegare il significato di quelle stelle che sull'egide di alcune delle copie

[1] Amelung, *Führer d. d. Antiken in Florenz*, p. 54; lo stesso, *Die Skulpturen des vaticanischen Museums*, I, p. 190, n. 29, tav. 22; Furtwängler, *Sitzungsberichte der bayer. Akademie d. Wissensch.* 1903, p. 445.

circondano il gorgoneion; sia detto — soltanto per non lasciarlo inosservato — che la stessa decorazione si trova su delle opere eseguite in Italia, cioè nei disegni di due ciste prenestine e sull'egide di una statuetta di bronzo; da quest'ultima però accanto alle stelle si vede pure la mezzaluna [1].

Credo di poter aggiungere a queste figure un'altra il cui originale secondo il parere mio si può ascrivere colla stessa certezza al nostro artista. È una statua acefala che si trova ora al museo di Mantova[2] (fig. 7), ma che proviene come la più grande parte di quella collezione da Roma. Giulio Romano l'ha conosciuta e stimata già prima che egli andasse alla corte ducale, perchè l'ha copiata e ripetuta a rovescio nella decorazione dipinta di una delle pareti nella Sala di Costantino al Vaticano, cioè di quella sulla quale è rappresentato il battesimo dell'imperatore, e non mi pare superfluo di riprodurre anche questa pittura (fig. 8), la leggiadria della figura spiccando quasi più in essa che nel marmo lavorato senza eccessiva finezza e rovinato assai dal tempo e dagli uomini[3]. La figura poggiava la mano sinistra sull'anca e la destra abbassata pare che abbia afferrato un lembo del vestito perchè si vede che quella piega a sinistra del ginocchio destro doveva proseguire in qualche modo staccandosi dal corpo. La testa, le braccia e le dita del piede destro erano restaurate: non ne sono rimasti che i perni di ferro o i buchi per essi. Il movimento grazioso del corpo — c'è un contrasto sensibile fra la parte superiore e le gambe, la spalla destra essendo tirata indietro, mentre l'anca

Fig. 8. Figura dipinta in una delle pareti della Sala di Costantino al Vaticano. (Fotografia Alinari).

[1] Cista Ficoroni del Kircherianum. *Wiener Vorlegeblätter*, 1880, tav. XII; *cista* Barberini col ratto di Crisippo e col giudizio di Paride: *Mon. de I.*, VIII, tav. 29-30; *Wiener Vorlegebl.*, 1880, tav. VIII Fot. Alinari 20231). *Statuetta del Museo Gregoriano:* Mus. Gr., I, tav. 43, 1; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II 1, p. 297, n. 2

[2] Dütschke, *Zerstreute Bildwerke in Oberitalien*, IV, p. 303, n. 677; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire*, II 1, p. 331, n. 6.

[3] Non è vero invece ciò che dice il Dütschke, Giulio Romano aver copiata la figura delineando la composizione della tomba Strozzi a S. Andrea. La cariatide di che si tratta è piuttosto una copia assai rozza

[illegible] destro si avanzano — questo movimento dà alla figura una vaghezza speciale. Ed ora paragoniamo la statura snella con quella delle altre opere suaccennate, la forma della mammella scoperta con quella della « aura », della Nike del tempio (Furtwängler, l. c., p. 445, tav. II) e della Leda, il tratteggiamento della veste tralucida con quello delle diverse altre figure; il modo come le pieghe grosse e curvate si staccano dalla gamba destra si ritrova nell' « aura » e più spiccatamente nella Leda ove pure si può osservare il modo analogo di far appoggiare il margine del vestito al piede con una piega a basso rilievo sul dorso di esso; per il motivo della parte superiore basta ricordare l' « aura » di Epidauros. Del resto la creazione di questa statua si spiega facilmente nell'andamento dello sviluppo di quella scuola — diciamo così — polignotea, perchè nella composizione generale si sente ancora l'influenza di quell'opera più rinomata, che dovette essere creata nell'epoca del primo apogeo della scuola, della cosidetta Venus Genetrix. Fra questa e la figura di Mantova appariscono al nostro sguardo due altre che ci fanno intravedere, come la concezione semplice e grandiosa si sia col tempo grado a grado raddolcita: il finissimo torso del Museo delle Terme[1] ed una statuetta della Villa Albani il cui originale dovrà la sua creazione alla generazione di Timotheos se non a lui stesso[2]. Così troviamo nella statua di Mantova gli stessi tratti caratteristici che abbiamo constatato già altrove: il nesso evidente coll'arte del periodo passato ed un forte senso per la bellezza graziosa della gioventù femminile. Il ritmo del movimento pare che sia stato in quest'opera più continuo, più dolce che nelle altre, ma senza conoscere precisamente l'azione del braccio destro e la posizione della testa non si può giudicarne abbastanza chiaramente. La statua avrà rappresentato la dea Venere; si paragoni la figura similissima sopra un sarcofago con rappresentanza nuziale a San Pietroburgo[3].

Non abbiamo tentato ancora di usufruire di un mezzo per allargare la nostra conoscenza delle opere di Timotheos, cioè di scrutare fra le sculture del Mausoleum, la cui parte meridionale come ci dice Plinio era affidata al nostro artista.

di quella bella Venere passata da Modena a Vienna e pubblicata dal Kekule nelle *Archaeologisch-epigraphischen Mitteilungen*, III, p. 8 seg. tav. I. Il fatto che la figura porta a Mantova una testa differente da quella attuale pare che dimostri che quest'ultima non possa appartenere al corpo. Quella che gli diede lo scolare di Giulio Romano a chi fu affidata l'esecuzione del progetto è certamente pure essa copiata da una antica; le rassomiglia quella che ora si trova nel Museo Barracco (HELBIG, [illegible]) Il corpo della [illegible]tide visto da di dietro pare una creazione libera moderna, poco ammirabile del resto come tutt' il miscuglio strano di quella tomba, ma la testa, della quale non si vede altro che l'acconciatura, ci rivela come esistesse allora una testa - copia o originale - di Paionios ora perduta o almeno sconosciuta; si potrebbe credere di vedere la parte posteriore della testa Hertz, alla quale tutto corrisponde, eccetto che la cuffia sia più alta. Si guardi la fotografia Alinari n. 18656.

[1] AMELUNG, *Moderner Cicerone*, Rom. I, 458 seg.

[2] ARNDT-AMELUNG, *Einzelaufnahmen*, n. 1106.

[3] KIESERITZKY, *Eremitage*, n. 192.

Ma appena noi affrontiamo la scabrosa questione del Maussoleum non possiamo che deplorare la scarsezza dei mezzi per farci un'idea delle sculture trovate in quel luogo che parrebbe destinato a offrirci tutte le pietre angolari per la ricostruzione della storia dell'arte attica nel IV secolo. Lasciamo da parte i frammenti dei fregi i cui gessi sono propalati in tutti i musei universitari, ma dei frammenti di scultura statuaria non sono formati che le statue del « Maussolos » e dell' « Artemisia » e solo un numero assai limitato ne fu fotografato finora (almeno da fotografi le cui fotografie possono essere acquistate da ognuno). Non possiamo che lagnarci severamente che di quei ritrovamenti preziosissimi non esista ancora una pubblicazione sufficiente; le indicazioni nei cataloghi del British Museum sono assai incomplete. Si rimprovera ai tedeschi che non abbiano pubblicato ancora le sculture di Pergamo ed ai francesi che la pubblicazione degli scavi di Delphi non progredisca svelta; ma cosa significano queste mancanze in riguardo al fatto che gl'inglesi dopo cinquant'anni non hanno pensato ancora a procurare agli archeologi lontani da Londra un mezzo di studiare questi frammenti fra i quali si trovano dei pezzi eseguiti probabilmente da quattro dei più rinomati maestri del IV secolo e certamente nei loro studi secondo bozzetti della loro mano? Spero che queste mie parole e questo tentativo fatto coll'aiuto delle fotografie Caldesi nel possesso dell'Istituto archeologico germanico a Roma contribuiranno ad indurre la Direzione del British Museum a levarsi da questo impegno più che urgente.

Dall'opera del Newton, *A history of discoveries at Halicarnassos* ecc., si può desumere che al lato meridionale della rovina del Maussoleum furono trovate le sculture seguenti:

1. Due frammenti del fregio colle quadrighe (p. 100).
2. Le parti posteriori di alcuni leoni (p. 100).
3. Torso di una figura vestita colossale (p. 101; 129 n. 1; 224).
4. Testa giovanile (p. 129 n. 2; 227).
5. Branca di un leone (p. 129 n. 3).
6. Testa barbata di grandezza naturale, coperta da un berretto frigio (p. 129, n. 4; 226).
7. Frammento di una testa colossale femminile (p. 129 n. 5; 225).
8. Frammenti della quadriga colossale (p. 129).

Di queste sculture fra le fotografie Caldesi ho potuto identificare il n. 3, che ho fatto riprodurre (fig. 9). La figura è femminile; due cinte stringono il vestito che ne copre la più bassa con uno sgonfio circolare. Il panneggiamento è rappresentato con molta finezza e si attacca sotto quello sgonfio alle due gambe facendole trasparire quasi ignude e formando fra esse un'ammasso di pieghe. Osservando questa particolarità e ricordandoci dei tratti caratteristici che finora abbiamo attribuiti a Timotheos, non possiamo dubitare che pure qui ci sia conservato il frammento di

un'opera sua propria. Questa conclusione poi viene accertata da un'altra osservazione. A Lowther Castle esiste una statuetta[1] (fig. 10), le cui parti centrali corrispondono

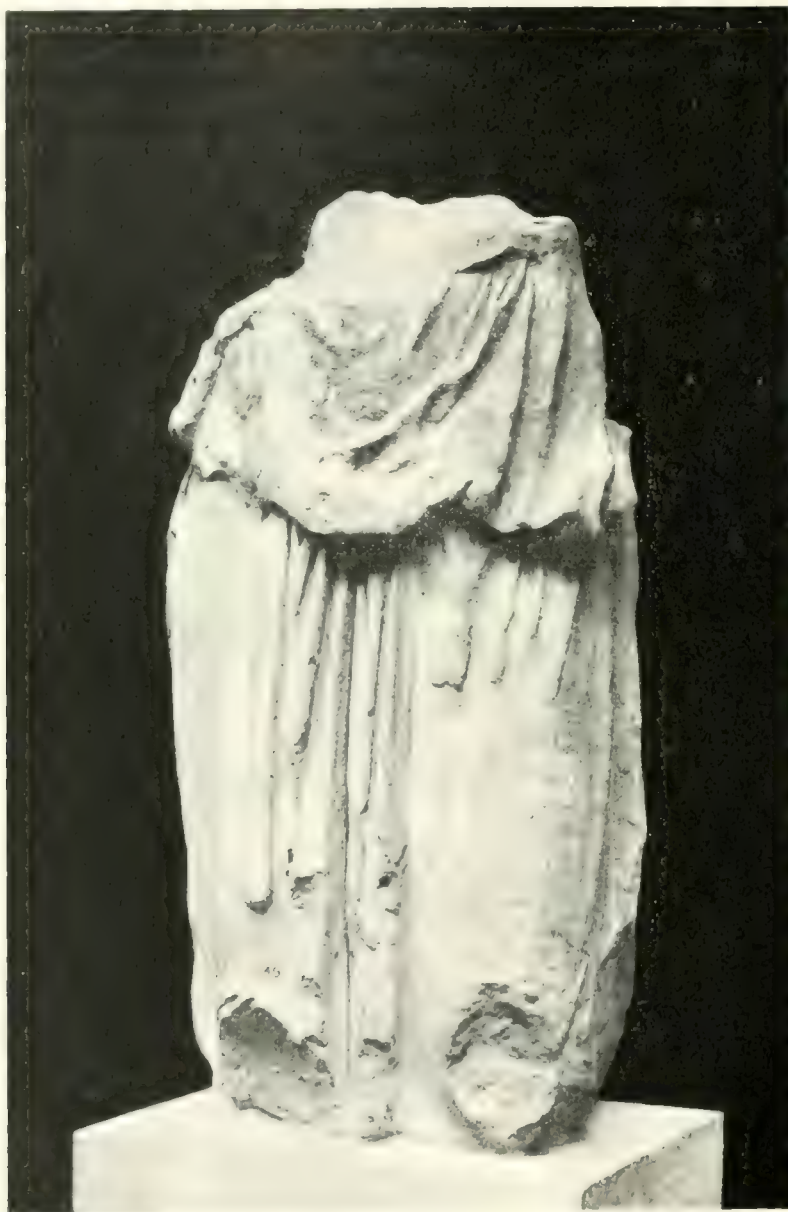



Fig. 9. Frammento trovato al lato meridionale del Mausoleum.
(Fotografia [illegible])

[1] MICHAELIS, *Ancient marbles*, p. 486, n. 3; CAVACEPPI, *Raccolta di antiche statue*, etc. I, 5; CLARAC, tav. [illegible]. La parte superiore [illegible] è opera del Cavaceppi. Pare impossibile che il torso [illegible] e l'atto siano antichi come sostiene il Michaelis.

tanto da vicino al frammento del Maussoleum che quasi potremmo credere di poterci fare col mezzo di questa statuetta una idea della statua intera a cui appartenne il frammento, e dall'altra parte la statuetta rassomiglia in riguardo allo stile tanto alle opere assegnate al nostro maestro che anch'essa si potrà unire a quel gruppo se pure non si può decidere senza conoscerla meglio se riproducesse una figura eseguita dalla sua mano propria o da un artista che aveva subìto la di lui influenza.

Fig. 10. Statuetta a Lowther Castle.
(Da Cavaceppi, *Raccolta di statue*, I, 5).

Delle teste (n. 4, 6 e 7) non posso dire niente perchè non sono nè pubblicate nè fotografate.

Per base di tutti gli studi sopra le lastre coll'Amazonomachia serve ancora il lavoro del Brunn[1], che riconobbe quattro diverse mani nel lavoro delle lastre conservate e per il primo tentò di identificare questa quaterna con quella degli artisti che la tradizione ci nomina. La ripartizione delle lastre in quattro gruppi proposta dal Brunn pare che sia ora generalmente ammessa e pare ammissibile pure a me con una eccezione: le due lastre coerenti, che egli come n. 1 e 2 ascrive alla serie seconda adducendo per unica ragione il fatto che l'Amazzone a cavallo porta i calzoni, mostrano invece tutte le qualità stilistiche della prima serie: le stesse corporature magre ed alte, la stessa vivacità del movimento, la stessa verità terribile nella rappresentazione del combattimento, e pure quel motivo ripetuto e quasi sottolineato del chitone delle due Amazzoni a sinistra, che si apre for-

[1] *Kleine Schriften*, II, p. 357 seg. con tavola. Cfr. i disegni pubblicati dal Michaelis nelle *Ant. Denkm.*, II, tav. 16-18.

[illegible] dalla cui ombra spicca lucente la gamba, trova i suoi riscontri nella prima serie. Questa viene giudicata dal Brunn inferiore alle altre e non si possono negare le diverse irregolarità nelle proporzioni, le disuguaglianze nell'esecuzione e la predilezione dell'artista per i lembi svolazzanti con che egli ha riempito comodamente lo spazio — tutto ciò dà a questa serie un'impronta più decorativa che monumentale —; ma dall'altra parte non si debbono nascondere dei pregi innegabili che forse alla nostra generazione stanno più a cuore che a quella del Brunn. Nelle altre serie per il nostro sentimento c'è un po' troppo di ordinato, di posato cosicchè si ha quasi l'impressione di un ballo eseguito sul palcoscenico [1], eseguito sì con perfezione, ma non producente mai l'ansia affannata di una battaglia vera, mentre nella prima serie ci spaventa la verità della espressione, la veemenza e la furia dei movimenti, la rappresentazione convincente di un miscuglio senza tregua. Per usare una parola diventata famigliare ai nostri dì: la prima serie ha un carattere illusionistico in confronto colle altre serie dove le figure nelle loro mosse paiono impietrite. Certo che a questa impressione vivacissima contribuiscono anche quei lembi svolazzanti che da questo punto di vista non appaiono più destinati solamente a riempire lo spazio. Quella maniera troppo regolare della terza e quarta serie ha avuto poi una conseguenza nella composizione lineare che certamente non è di un effetto ammirevole: l'abbondanza delle linee parallele. Nella prima serie invece troviamo pure una avanti all'altra delle figure in simili posizioni, ma l'artista ha saputo evitare dappertutto la noia dei paralleli. Il Brunn poi ha osservato molto bene quante volte nella prima serie il volto dei combattenti rimanga in parte o perfettamente coperto dal braccio o dallo scudo e come l'artista in contrasto con quelli delle altre serie non abbia cura di dimostrare i corpi delle sue figure interamente spiegati e nettamente contornati, staccati l'uno dall'altro, e ne ha concluso che questo artista, se non è stato egli stesso pittore, deve aver avuto rapporti intimi con una scuola pittorica. Anche gli altri tratti caratteristici rilevati or ora da noi non possono che corroborare questa supposizione.

Il Brunn attribuì la terza serie a Bryaxis, la quarta a Scopas, lasciando per le due prime sospeso il suo giudizio. Ora invece pare che tutti siano d'accordo nello attribuire la terza serie a Scopas, perchè le lastre che la compongono furono trovate dal lato orientale della rovina del Maussoleum, cioè da quel lato la cui esecuzione era affidata al maestro di Paros, e perchè le forme delle teste combinano perfettamente con quelle teste di Tegea che ci hanno insegnato la prima conoscenza dello stile speciale di Scopas [2].

[1] [illegible], 1903, p. 840. [illegible] p. 100 non è trovato che il frammento di [illegible]

[2] [illegible] 1881, p. 412 [illegible] p. 221 [illegible]

In questa serie poi la tendenza di spiegare più che sia possibile i corpi sul fondo del rilievo è più sensibile, le forme sono più rigide, le mosse più legate ancora che nella quarta serie. Tutto ciò non si spiegherebbe se non pensando al più anziano dei quattro artisti. Poi il lettore si ricordi che ciò che ci meraviglia e ci sconcerta quasi, quando stiamo guardando le figure del gruppo delle Niobidi è proprio quella tendenza dell'artista di spiegare i corpi più che sia possibile, quella mancanza assoluta del chiasmo lisippeo; ora io capisco bene che si possa dubitare se l'originale

Fig. 11. Testa di un auriga
frammento di un fregio del Mausoleum.
Fotografia Mansell.

Fig. 12. Testa di un Amazzone
frammento di un fregio del Mausoleum.
Fotografia [illegible]

di quel gruppo di cui noi non conosciamo che le membra sparse sia stata veramente opera personale di uno dei due più grandi maestri del quarto secolo, ma dall'altra parte a me non pare ammissibile dubitare che il gruppo si debba attribuire alla sfera dell'influenza di Scopas e non di Praxiteles.

Nel suo libro sopra la scultura greca (2ª edizione p. 213 s.) il Kekule von Stradonitz attribuisce la prima serie a Leochares, la seconda a Timotheos. Ora che noi abbiamo affinato il nostro occhio per lo stile individuale di quest'ultimo, dobbiamo confessare che nelle figure della seconda serie si cercano invano delle qualità combinabili con quelle delle opere sopra raggruppate. Invece non si può negare che la testa dell'amazzone coll'arco (fig. 12) nei tratti decisivi rassomigli alla testa dell'Apolline del Belvedere attribuito dal Winter a Leochares [1] ed alle altre teste rassomiglianti a quella, specialmente alla replica dell'Apolline a Basilea (Brunn, *Kleine*

[1] *Jahrbuch. d. J.*, 1892, p. 164 seg.

[illegible] II, p. [illegible], fig. 53) ed al profilo di quell'Alessandro Magno, trovato a Magnesia del Sipilo[1], e non sarà un caso che gli stessi tratti si ritrovino nella splendida testa dell'auriga, frammento del fregio rappresentante la corsa delle quadrighe, trovato secondo il Newton dal lato occidentale della rovina, cioè dal lato di Leochares[2] (fig. 11). Ho profferto io stesso dei dubbi in riguardo alla tesi del Winter parendomi troppo debolmente basata sul solo paragone fra l'Apolline ed il Ganimede; ora non esito a dichiarare che questi nuovi studi paiono adatti a convalidarla, benchè non ancora si possa parlare di certezza; ritorneremo dopo sull'argomento.

D'altro canto in nessuna delle altre serie si trovano delle concordanze tanto spiccate colle opere di Timotheos come nella prima. Se i panneggiamenti non sono resi tanto soffici come nelle amazzoni di Epidauros, è pure certo che in nessun'altra delle serie sono trattati con tanta nervosità e finezza. Tutti quei lembi svolazzanti poi e la maniera come si piegano ci ricordano gli stessi motivi costantemente ripetuti nelle opere di quella scuola «polignotea»; e con questo nome è pronunciata già la coerenza della scuola coll'arte della pittura, coerenza che non si sarà limitata ai principî. Anzi ci è conservato pure un affresco pompeiano che pare adatto a darvi una idea netta di una pittura corrispondente alla scultura di Timotheos: una rappresentazione del piccolo Ercole che strozza i serpenti circondato da Atene, Anfitrione ed Alcmene che salva il piccolo Ificle; la figura di Atene si può chiamare una copia dipinta dell'Artemis di Timotheos (fig. 1) ed il vestito della madre fuggente è trattato perfettamente nello stile della scuola «polignotea» (Springer-Michaelis, *Handbuch*[8], p. 253, fig. 462). Del resto, secondo ciò che sappiamo, nessuno degli altri artisti del Maussoleum è stato neanche lontanamente in rapporto qualsiasi con una scuola di pittura.

Poi ricordiamoci delle corporature snelle, caratteristiche per lo stile di Timotheos. Quei pochi frammenti che ci sono rimasti dei fastigi di Epidauros ci lasciano intravvedere che pure colà i motivi della composizione erano assai vivaci; si rilegga specialmente ciò che scrive il Furtwängler paragonando la figura di un giovane morto e disteso per terra, proveniente da uno dei fastigi, col Niobide morto del gruppo a Firenze[3]. Il motivo dell'inginocchiarsi con una gamba distesa per

[1] [illegible] *Zeit.*, 1878, p. 7 seg., tav. II. [illegible] Tomo I, p. 252 seg. e *Revue archéologique*, 1904, II, p. 337 seg. La statua [illegible] XXXVIII [illegible] WIEGAND nell'*Arch. Jahrbuch*, 1899, p. 1 segg., tav. I. Cfr. SCHREIBER, *Das Bildnis Alexanders d. Gr.*, p. 84 seg. Lo Schreiber rileva la somiglianza fra il tipo della testa e quella della Themis trovata a Rhamnus, opera [illegible] del quarto secolo. Ma l'affinità fra le due teste non è che superficiale, e poi quel Chairestratos evidentemente non era uno dei maestri originali, ma uno che faceva la sua strada seguendo le orme dei suoi predecessori. La statua d'Alessandro — lo chiamo così nonostante il grado altissimo della idealizzazione — deve stare in una certa relazione con quella di Apolline che si trova nel Museo di Berlino (*Verzeichnis der Skulpturen*, n. 52).

[2] SPRINGER-MICHELIS, *Handbuch*[8], p. 273, fig. 500 A.

[3] *Sitzungsberichte*, ecc. 1903, p. 441.

terra (9 e 10) torna fra i frammenti di Epidauros e la figura 10 (fig. 13) pare addirittura destinata a spiegarci il motivo di uno di quei frammenti (Defrasse-Lechat, l. c., p. 70, 8; Cavvadias, l. c., tav. IX 20 e XI 9) (fig. 14).

Fig. 13. Lastra di un fregio del Mausoleum
[illegible]

Quel guerriero sotto il cavallo di un'amazzone (9) che cerca di tutelarsi la testa con una clamide avviluppata intorno al braccio (fig. 15) ci ricorda il frammento del gruppo di una amazzone ed un guerriero a Boston. Il ritmo dei movimenti è quasi sempre perfettamente fluido — fra la costruzione dell'Asklepieion e quella del Maussoleum sono trascorsi incirca venticinque anni — solo in una figura — in quella assai originale di un'amazzone che corre a larghi passi (3) — ed in un gruppo — quello di due amazzoni ed un greco in quella lastra che il Brunn attribuì alla seconda serie — c'è ancora qualche cosa nel movimento che ci ricorda il ritmo spezzato della Leda e della Minerva.

Fig. 14. Frammento di un fastigio
dell'Asklepieion di Epidauros.
(Da Cavvadias, *Foulles d'Epidauros*, I, tav. XI, 9).

Finalmente resta un'ultima osservazione. Quella figura originale dell'amazzone corrente ha

[illegible] come fu già rintracciato dal Brunn in una lastra del fregio colla rappresentazione della Centauromachia [1], cioè una donna che fugge disperatamente verso destra; ora questa più ancora dell'Amazzone ci rammenta il motivo del petto seminudo nell' « Aura » e nella Nike di Epidaurus, nella Leda, nella statua di Mantova e nella statuetta di Lowther Castle. Poi non so se mi sbaglio, ma mi pare che queste

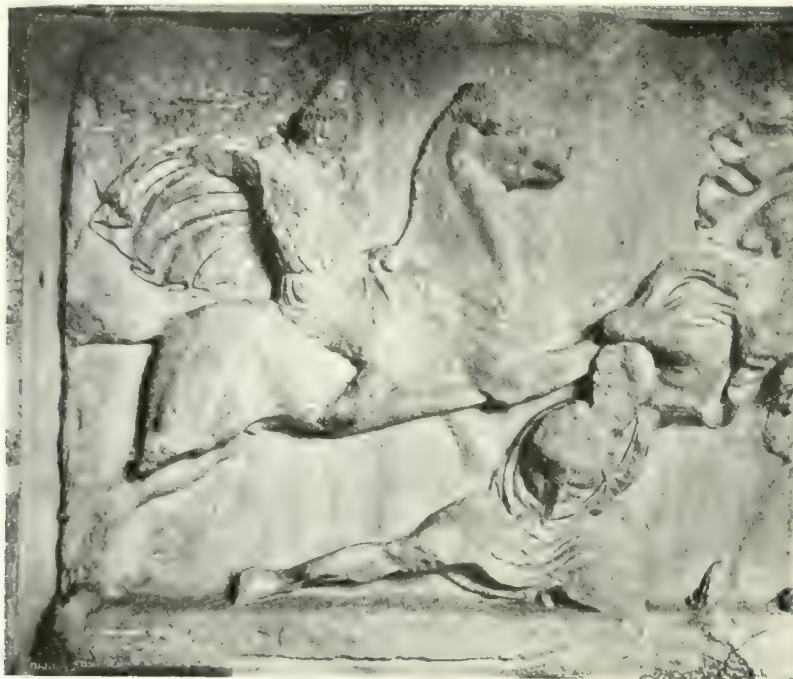



Fig. [illegible] Lastra di un fregio del Mausoleum
(Fotografia Caldesi).

due figure abbiano molta somiglianza meno nelle singole forme che nell'insieme dell'apparenza con una baccante su uno dei lati della bella base triangolare del Museo Lateranense [2]. Ora la baccante è uno di quei graziosi tipi creati nel quarto secolo e ripetuti innumerevolmente dagli epigoni, ed appartiene ad un gruppo speciale fra la massa di quei tipi, i cui artisti evidentemente lavoravano nell'orbita della stessa scuola il cui capo in quei tempi non fu nessun altro che Timotheos.

Dopo tutto ciò io concludo che abbiamo ogni ragione di ascrivere a Timotheos la prima serie dell'Amazonomachia, e così siamo riusciti a far rivivere l'individualità artistica di quel maestro che finora parve condannato a rimanere un'ombra

[1] [illegible] II, tav. 18 II.

[2] BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler* 509 con testo dell'HAUSER.

pallida, ed a riconoscere l'importanza di questa individualità nello sviluppo dell'arte. Ancora una volta vediamo coi nostri occhi quanto sia stata forte la corrente della tradizione nel quarto secolo malgrado tutte le evoluzioni verso un' ideale più raffinato e psicologicamente più profondo; finalmente poi mi pare più chiaro di prima che i precursori di Lisippo, che gli preparavano la strada per poter arrivare alla mèta della completa libertà erano dei pittori e quei scultori che si lasciavano tanto influenzare dai progressi della pittura per imitarne gli effetti ed i motivi nei rilievi.

Progredendo da questa base riguadagnata così senza perderci mai nell'incerto potremo forse riuscire a raggruppare intorno a queste opere già riunite pure delle altre e di assegnarle, se non all' ingegno personale di Timotheos, bensì all'ambiente della sua scuola.

Una delle più monumentali rappresentazioni della dignità femminile è quella della donna vestita semplicemente del peplos. Mentre il sesto secolo aveva fatto sparire addirittura il corpo sotto i piani immobili della stoffa, nel quinto secolo gli artisti avevano trovata la più geniale soluzione del problema lasciando al vestito la sua qualità pesante e pur facendo indovinare la posizione del corpo e delle gambe coi mezzi più semplici. Ma già verso la fine del secolo il gusto più raffinato aveva indotto per esempio gli artisti delle Cariatidi dell' Erechtheion e di una statua che si trova ora a Venezia a trattare pure il peplos come se fosse di una stoffa leggera, quasi trasparente, un tentativo contro il quale un'opera come l' Eirene del Cefisodoto pare che segni un'opposizione voluta[1]. L'arte prassitelica poi sapendo rilevare nuovi effetti dallo studio intenso della natura delle diverse stoffe diede pure a queste figure un nuovo fascino spargendo fra tutti i piani tanti piccoli e graziosi motivi da rendervi perfetta l' illusione della vita reale[2].

Sarebbe strano se quell'altra grande scuola attica dopo i primi tentativi suaccennati non avesse proseguito a sviluppare nel modo suo questo tema tanto più interessante quant'è semplice. Ed in verità credo che ci sia conservata la copia di una tale figura: essa proviene da Roma e si trova oggi a Kopenhagen nella Glyptothek Ny-Carlsberg. Noi riproduciamo una fotografia presa a Roma, cioè quando la statua non era ancora restaurata[3] (fig. 16). Mi pare che bisognino poche parole per spiegare le mie ragioni. La statura è relativamente snella; la posizione ci ricorda la statua di Mantova; tutta la parte delle gambe è trattata secondo la maniera della scuola « polignotea »; il motivo della piega sopra il dorso del piede destro si ritrova dalla Leda e dalla statua di Mantova. È interessante poi come l'artista abbia

[1] Furtwaengler, *Meisterwerke* p. 514 e *Griechische Originalstatuen in Venedig*, p. 28 seg., tav. IV, 2.

[2] Furtwaengler, *Gr. Or. i. V.* p. 32 tav. V.

[3] *Ny Carlsberg Glyptotheks antike Kunstværker* tav. XXI, 302.

Fig. 16. [illegible] Kopenhagen [illegible]

trattato la parte superiore facendo del tutto per far trasparire anche qua più che sia possibile le forme del petto. Non potremmo dire che l'effetto sia veramente felice; alla figura mancano troppo la calma e la semplicità inerenti al tema ed indispensabili per una soluzione adeguata.

Nomino soltanto di passaggio una statua di Diana che molti anni fa si trovava da un antiquario romano (*E.-A.*, n. 172-174), una creazione delicata, forse un po' manierata che rassomiglia per più di un riguardo alle opere attribuite a Timotheos (fig. 17) e la cosiddetta rinomata Venere colla spada, trovata ad Epidauros (cfr. ultimamente Flasch nel testo delle *E.-A.* n. 1361).

La più originale di tutte le statue soprannominate è certamente la Minerva. Ora esistono due altre creazioni che concordano tanto perfettamente con essa in riguardo al motivo generale che non si può dubitare che ci sia qualche nesso fra di loro: la statua di Asklepios conservata in una copia completa nel Museo del Louvre [1] ed una statua di Venere o di deità marina la cui copia migliore appartiene al Museo di Berlino [2].

[1] [illegible] 5.. [2] *[illegible] ant. Skulpturen*, n. 276.

Se dell'Asklepios non fosse conservato che il corpo si dovrebbe credere di trovarsi innanzi ad una creazione del quinto secolo, ma nelle forme della testa sono troppo sensibili gli elementi di uno stile più libero; perciò potremo ascriverlo sensa sbagliare al principio del quarto secolo e non crederei impossibile che l'artista sia stato uno dei compagni più anziani di Timotheos. Quella seconda statua nel catalogo delle sculture antiche a Berlino viene giudicata opera ellenistica, ma le forme magre e semplici del corpo, la posizione energica, quasi puerile, i contorni duri, il panneggio semplice indicano chiaramente una data anteriore, cioè la prima metà del quarto secolo. La posizione, come dissi, è tale quale quella della Minerva, ma il panneggiamento è trattato in uno stile più largo, più monumentale, si può dire più prassitelico, che vieta di ascrivere l'opera ad un compagno di Timotheos; la figura anzi dimostra la di lui influenza anche oltre i limiti della propria scuola [1].

Fig. [illegible] Statua di [illegible]

Nelle teste di Epidauros ed in quella della Leda e della Minerva si riconoscono meglio ancora che nei corpi le forme dell'epoca fidiaca animate da un'espressione patetica, testimone di una psiche nuova. Ora un miscuglio eguale di elementi si riscontra pure in altre opere della stessa epoca che certamente non provengono tutte dallo stesso ambiente, ma le quali sarà lecito di riunire per il momento in un solo gruppo.

Solo la prima credo che si possa mettere in relazione più intima col nome di Timotheos, cioè il così detto Giove di Versailles. Il Furtwängler [2] lo ascrisse a

[1] Cf. ARNDT AMELUNG, *Einzelaufnahmen*, n. 712 (testo dell'ARNDT, che già rivelò la somiglianza fra questo tipo e l'Esculapio del Louvre e contraddisse giustamente la data pronunziata nel catalogo di Berlino. L'ARNDT [illegible] [illegible] troppo vicina con Prassitele [illegible] addirittura l'armonia del ritmo e la flessuosità delle linee, qualità caratteristiche delle opere [illegible] dalla prima fino all'ultima).

[2] [illegible] p. 142 [illegible]

quell' ipotetico Prassitele del quinto secolo e del resto non ha errato a fondo, perchè anch'egli vi trovò immischiato nelle forme dell'epoca fidiaca un sentimento patetico. Nella capigliatura però e nella barba folta, ma non compatta, non c'è nessun dettaglio che contraddirebbe alla data più avanzata ed infine tutta quella ipotesi di una scuola fidiaca patetica, guidata da quel Prassitele, non ha base che la supposizione inverosimile che le due iscrizioni dei Dioscuri di Montecavallo riproducano una tradizione sicura e che col Prassitele della seconda non sia indicato il rinomato artista del quarto secolo, ma un altro più anziano rimasto d'altronde perfettamente ignoto.

Nei miei studi sopra la base di Sorrento (nota 3) ho accennato alla possibilità che il simulacro di Marte nel suo tempio sul foro di Augusto sia stato o un originale del quarto secolo o la copia di un tale e che si possa allora pensare a quell'ἀκρόλιθον sull'acropoli di Alicarnasso di che secondo Vitruvio si dubitava se fosse opera di Leochares o di Timotheos (II, 8, 11). Si è detto che il tipo della testa di quel Marte, come si vede dalla copia colossale del Museo Capitolino (Furtwängler, *Collection Somzée*, p. 63), sia sviluppato da quello del Giove di Otricoli (Helbig, *Führer*[2], n. 411); a me pare che rassomigli assai più al Giove di Versailles, e con ciò apparirebbe la possibilità che l'originale sia stata un'opera di Timotheos, cioè quel colosso ad Alicarnasso che allora sarebbe da attribuire al nostro maestro. Ma non si arriva che a delle possibilità.

Una trasfusione di elementi del quinto e del quarto secolo si osserva pure in un altro tipo ascritto dal Furtwängler a quel supposto Prassitele; è una testa giovanile la cui migliore replica ultimamente illustrata dall'Arndt[1] si trova nella Villa Albani. Anzi questo tipo sta in un rapporto certo, ma non ancora ben chiaro, con un altro dell'Esculapio giovane del quale poco fa il Hadaczek ha pubblicato due repliche[2], e perciò si potrebbe credere di aver trovato un altro mezzo per metterlo in relazione con Timotheos che aveva creato proprio un Esculapio giovane per la città di Troizene (Paus. II, 32, 4), ma per dir la verità nè l'uno nè l'altro dei due tipi, benchè stilisticamente siano assai individuali, si lasciano riunire con ragioni abbastanza fondate colle opere personali del maestro delle figure di Epidauros.

Forse ci avviciniamo di più a lui stesso considerando un'altra scultura, una statua di un dio giovane nel palazzo Pitti, opera che colla sua composizione libera sì, ma poco ritmica ci ricorda una delle più caratteristiche qualità delle sculture sopra riunite in contrasto al ritmo perfetto dell'arte prassitelica[3]. Infine sia nomi-

[1] [illegible], *[illegible]* 592 [illegible]

[2] [illegible], *[illegible]* 1897 [illegible] 1252 [illegible] 104.

[3] [illegible], *[illegible] d. [illegible] Ant. in [illegible]* p. 138, [illegible] III [illegible]

nato il Bacco Richelieu colle sue repliche[1]. La sua testa rassomiglia a quella della Leda, ma le forme gonfie e mollissime del corpo contrastano troppo chiaramente colle forme snelle e magre della eroina e di tutte le altre figure affini cosicchè anche questa bellissima creazione non si può ascrivere che alla periferia del cerchio nel cui centro domina Timotheos.

Mentre noi abbiamo risvegliato così l'apparizione dell'ultima manifestazione di una scuola ampiamente diramata ed influente anche oltre i limiti dell'ambiente familiare, ora rivolgiamo gli occhi verso un artista che pare che sia rimasto più solitario, come era pure di provenienza forestiera, ed entrando nell'orbita dell'arte ellenica subì le influenze di tutte le diverse correnti dell'epoca: a Bryaxis[2].

Raccogliendo e sviluppando una allusione del mio amico Arndt potetti riuscire a far riapparire dalle nebbie della tradizione letteraria e dalle masse di quella monumentale l'imagine della più originale creazione dell'artista, del Sarapide colossale nel suo splendido santuario ad Alessandria[3] (fig. 20). Dalla rassomiglianza fraterna col rinomato Giove di Otricoli mi parve di poter concludere che pure questo tipo riproduca un'opera di Bryaxis. Altri studi vengono ora a corroborare questa ipotesi. Il Sieveking[4] ha osservato che in tutte le repliche del Giove si ritrova una particolarità: i capelli non sono scolpiti che in parte; il rimanente era formato in stucco come si può dedurre dalla preparazione dei piani di attacco ed in alcuni casi pare che lo stucco abbia pure coperto i capelli e la barba, rimasti solamente abbozzati.

Ora questa tecnica e l'uso dello stucco in quella maniera speciale, limitati fra le copie romane a pochi casi — altri ci occuperanno dopo — si ritrovano invece come un'abitudine familiare in certi luoghi ed in un'epoca precisa dell'arte greca: cioè in Egitto nell'epoca ellenistica, vuol dire in quel paese dove Bryaxis iniziò l'era dell'arte ellenistica colla creazione del suo Sarapide[5]. Si è creduto di poter spiegare questo uso di stucco coll'intenzione di diminuire il peso ed il costo dei colossi di marmo; ma le sculture trovate in Egitto e stuccate nello stesso modo sono quasi tutte di grandezza minore del vero e poi in altri casi, come per es. da

[1] Cf. ultimamente AMELUNG, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, II, p. 428 seg. n. 258.

[2] Il nome di Bryaxis dimostra che egli o la sua famiglia venne dalla Caria. A ciò non contraddice il fatto che egli nelle sue iscrizioni si chiami ateniese. Si confronti il caso analogo di Sthennis il cui padre Herodoros era immigrato in Atene venendo da Olynthos. Cf. BENNDORF, *Zeitschrift für österr. Gymnasien*, 1875, p. 741 seg. e ROBERT nella *Real-Encyclopädie* di Pauly-Wissowa, III, 1, p. 2616 segg.

[3] *Revue archéologique*, 1903, II, p. 177 segg. tavola XIV.

[4] BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, testo del n. 605.

[5] HAUSER, *Berliner philol. Wochenschrift*, 1905, p. 69 segg.; RUBENSOHN, *Achaeol. Anzeiger*, 1906, p. 135.

[illegible] del Museo Capitolino attribuita con ragione a Damophon[1] il modo dell'aggiunta è diverso da quello che si osserva nelle repliche del Giove e nelle sculture trovate in Egitto. Là c'è indietro un incavo ed i capelli intorno alla fronte e sopra il capo sono perfettamente eseguiti; in nessun punto si vedono quei piani con buchi leggermente incisi.

In riguardo alle piccole sculture quella tecnica si è spiegata colla mancanza del marmo in Egitto che costrinse gli artisti a mettere in opera anche i più piccoli pezzi sebbene insufficienti e di supplire le parti mancanti collo stucco. Può essere, benchè mi pare strano che agli scultori residenti in Egitto non fosse stato possibile di ottenere del marmo in quantità sufficiente. In ogni caso la eguaglianza della tecnica dalle repliche del Giove e dalle sculture « alessandrine » richiede una spiegazione analoga e dimostra che fra i due gruppi esiste un nesso speciale.

Ma quelle sono copie romane, queste originali greci? Come si spiega che i copisti romani si sono incapricciti a copiare pure una strana tecnica mentre sotto lo strato del colore o dell'oro nessuno poteva mai accorgersi della fatica subita? Ho pubblicato ultimamente le copie di una Athena fidiaca[2] ed anche esse concordano tutte nell'adoperare una tecnica speciale i cui confronti poi si trovano in diverse opere greche del quinto secolo, cioè dell'epoca nella quale l'originale di quell'Athena fu creata. Ed anche là i copisti avrebbero potuto risparmiarsi della fatica, che doveva sparire pure là, sotto lo splendore della doratura. Evidentemente dunque quei copisti come quelli del Giove non si lasciavano guidare da nessun altro criterio, che dal desiderio di ripetere esattamente non solo le forme, ma pure la tecnica dell'originale che avranno studiato attentamente e della quale si poteva benissimo aver conservato o la tradizione o la pratica. Anche nei nostri tempi una copia di un capolavoro eseguita nella tecnica propria dell'originale viene valutata più preziosa di un'altra eseguita in una tecnica qualunque, e vi sono sempre degli artisti coscienziosi che volentieri si prestano a tale desiderio dei mecenati nella viva speranza di poter aumentare così la propria padronanza dell'arte.

Il Sieveking invece ha voluto spiegare la tecnica delle repliche del Giove con la supposizione che l'originale sia stata opera composta di oro ed avorio. Ma il principio delicato della capigliatura sopra la fronte, quella sfumatura fine non si sarebbe potuta mai eseguire se i capelli fossero stati di un materiale diverso da quello del volto e specialmente di metallo. E poi non si capirebbe affatto perchè i copisti non avessero formato tutta la parrucca o tutta la barba in stucco, perchè avessero adoperato o piuttosto ricavato fuori una tecnica che non ha nessunissima affinità o somiglianza colla tecnica delle imagini composte di oro e di avorio. Finalmente mi

[1] [illegible]

[2] [illegible] 1908, p. [illegible] segg. tav. V.

pare che l'ipotesi del Sieveking avrebbe qualche fondamento sicuro soltanto se quella tecnica nei tempi romani non fosse adoperata che in quei casi nei quali noi potremmo supporre che l'originale dell'opera copiata fosse stata composta di oro e di avorio. Ma ecco che posso pubblicare (tav. III) una testa del Museo Capitolino, la cui esecuzione tecnica riconoscibile ancora malgrado il ristauro concorda con quella delle repliche del Giove e che rappresenta un essere eroico, forse Ercole; possiamo dunque dichiarare con certezza che l'originale non è stato lavorato in quella tecnica preziosissima riservata alle imagini dei grandi dei olimpici. Le forme stilistiche del viso concordano tanto colle forme del Giove che io non dubito che l'originale sia stato un'opera dello stesso artista, cioè secondo la mia convinzione di Bryaxis. La testa messa sopra un busto moderno si trova nella camera del pianterreno nel cui centro è esposta la base di Albano coi rilievi rappresentanti i fatti di Ercole. Siccome in quella camera l'ordine delle teste ultimamente è stato perfettamente cambiato, non mi fu possibile di rintracciare la testa nella « Nuova descrizione » dell'anno 1888 o in alcuna delle altre pubblicazioni delle sculture capitoline. L'altezza dell'antico, cioè di quel pezzo che noi abbiamo riprodotto, è di m. 0.385. Il marmo è giallastro e composto di piccoli cristalli. Il busto moderno è di marmo, mentre tutti gli altri restauri sono eseguiti in gesso. Dei capelli è antica solamente una striscia che incorona la fronte: di restauro sono pure la parte posteriore del collo ed alcuni rappezzi del naso, dell'occhio e della tempia destra lungo una rottura orizzontale che aveva spaccata la testa in due parti. Mentre il lavoro del volto è perfettamente finito gli orecchi e le parti laterali della barba sono solamente abbozzati ed anche l'esecuzione della parte anteriore della barba non è rifinita come dovrebbe essere in confronto col lavoro del volto; poi si scorge nella barba a destra ed a sinistra un taglio che ha lasciato un piano qua liscio là ondulato. Tutto ciò ci ricorda la tecnica delle copie del Giove, e la supposizione più verosimile sarà quella che i capelli e la nuca siano stati coperti dalla pelle di leone eseguita in stucco e che le mascelle della pelle abbiano nascoste le parti laterali della barba cogli orecchi; ma dobbiamo supplire pure uno strato fino di stucco o uno strato assai grosso di colore sopra la parte anteriore della barba.

Ed ecco (fig. 18) un'altra scultura della quale disgraziatamente non posso indicare nè la provenienza nè il luogo dove si trovi ora. La pubblico secondo una fotografia di mio possesso e spero così di avere qualche notizia precisa. Si è conservata la testa col busto. Facilmente si riconoscono gli stessi piani tagliati intorno ai capelli ed alla barba; tutta la parte superiore del collo è lasciata ruvida evidentemente per attaccare i ricci pendenti della barba. Ruvida è pure la spalla sinistra e la parte esterna del petto sinistro per attaccarvi un lembo del panneggio. Perciò e per la mossa vivace della testa non credo che la scultura sia stata destinata a rimanere

un busto; sarà stata invece inserita in un corpo di altra materia. Nelle forme si riconosce facilmente lo stile dell'artista nostro. Il rappresentato sarà Esculapio, ed in ogni caso è interessante un paragone coll'Esculapio di Milo e la sua variante ad Atene. Le forme qua sono più grandi, più semplici, ma là più individuali, più piene di vita. Il lavoro della copia pare sommario, ma sentito. E l'originale? era anch'esso una statua di oro ed avorio? Ci contraddicono qui le stesse inverosimiglianze come negli altri casi, ed è certo che aumentando il numero delle copie romane eseguite nella tecnica « alessandrina » si riesce a togliere fondamento alle conclusioni che si vollero tirare dalla supposizione che solamente le copie del Giove fossero adattate in quel modo[1].

Ma il Sieveking ricercando l'originale del Giove accenna a due opere precise: al Giove Capitolino di Pasiteles e di Apollonios, credendo possibile che uno di questi due artisti abbia derivato il nuovo ideale del re degli dei dalla forma che Bryaxis aveva data al dio degli inferi perchè anch'egli non nega la stretta somiglianza fra le due imagini considerando però la differenza troppo piccola per poter credere che un'artista come Bryaxis si sia ripetuto tanto spiccatamente. Ma che cosa sappiamo noi della varietà delle creazioni di Bryaxis? Niente. E che cosa sappiamo noi del Giove di Pasiteles o di Apollonios? Niente. Anzi se volessimo basarci sopra ciò che ci indicano le piccole statuette di Giove certamente romane, potremmo concludere benissimo che l'ideale romano del dio capitolino non corrispondeva a quello del Giove di Otricoli. A me pare perciò più saggio di ammettere per ora che Bryaxis si sia ripetuto, cioè che abbia derivato da una rappresentazione propria del padre degli dei l'ideale di Sarapide, cosa che in verità farebbe poca meraviglia una volta che in Alessandria egli si trovava innanzi ad un problema addirittura nuovo. Ed è poi vero che la variazione sia tanto superficiale? più superficiale della somiglianza fra due creazioni prassiteliche come le teste del Sauroktonos e della Venere di Arles o del Mercurio di Olimpia e quello di Andros? A me pare

[1] Nell'anno 1906 fu trovato a Mileto un frammento di testa del tipo otriculense (WIEGAND, *Archaeol, Anzeiger,* 1906, p. 21). La testa era stata una di quelle sculture che ornavano la porta monumentale del foro meridionale, costruzione dei primi tempi imperiali. Desumo da comunicazioni private, gentilmente concesse dal Wiegand, che gli occhi erano stati inserti e che la barba è tagliata ai due lati, i tagli formando due piani lasciati ruvidi. Nei piani non ci sono nè buchi nè perni. Il rimanente della barba è perfettamente eseguito. Evidentemente anche là quei pezzi erano formati in stucco, ed anche là non se ne capisce la ragione. Il Wiegand, parla nel suo resoconto di una « maschera », parola che in riguardo alla nostra questione potrebbe dar origine a una spiegazione che non corrisponda al vero. Non è conservata che la parte inferiore del viso dagli occhi in giù; indietro e sotto la barba v'è rottura e non si può più indovinare se la parte posteriore del capo ed il collo fossero stati eseguiti in marmo o in stucco.

Pare che possiamo supporre una tecnica analoga per quel Giove colossale che si trova ora a S. Pietroburgo (KIESERITZKY, *Eremitage,* n. 152; cf. OVERBECK, *Kunstmythologie,* II, p. 119). Quando fu trovata, ne mancava una parte della testa; ora sono restaurate, come gentilmente mi comunica il Waldhauer, le parti seguenti: tutta la parte posteriore della testa, *tutti i capelli sul lato sinistro della testa* (a destra di chi guarda) un riccio sopra la fronte, *i baffi e la parte inferiore della barba.*

[illegible] non ritengo neanche impossibile che Bryaxis in questo caso in riguardo alla volontà del re che era l'istitutore del nuovo culto e mirava con questa istituzione religiosa allo scopo politico di unire più strettamente greci ed egiziani in una venerazione unica che avrebbe dovuto inghiottire tutti gli altri culti, — che Bryaxis in questo caso abbia conservato più che gli era possibile delle forme di un'immagine di Zeus già rinomata. In ogni caso io credo preferibile e più logico di rimanere sul suolo fermo quando non ci sia una ragione stringente d'avventurarsi sulla terra barcollante delle ipotesi; specialmente quel metodo di spogliare la serie delle opere adottate finora per ricostruire lo sviluppo dell'arte greca del quinto e del quarto secolo e di ascriverle all'ambiente molto elastico delle scuole neo-attiche o pasiteliche senza che vi sia un'indizio oggettivo, come la treccia della Giunone Ludovisi, mi ricorda troppo da vicino quel metodo che infestò la filologia cinquant'anni fa e che oramai si può dire sepolto, cioè di cancellare tutti i passaggi degli antichi scrittori e poeti che non sembrarono concordi allo spirito dell'autore o piuttosto a quell'idea che la scienza del tempo se ne era formata, dichiarandoli aggiunte inorganiche di epoche posteriori.

[illegible] Napoli.
[illegible]

Ciò che possiamo costatare di oggettivo è dunque la parentela intima fra le teste di Giove e di Sarapide e l'esecuzione delle repliche del primo in una tecnica usata in Egitto nei tempi ellenistici. Le due osservazioni ci conducono nella stessa direzione ed alla stessa mèta: a Bryaxis. Potrebbe essere che in un frammento colossale di una statua virile seduta a Napoli ci sia conservata la parte inferiore della figura la cui testa era proprio quella del tipo Otricoli. Lo Heemskerk ha dise-

gnato il frammento quando si trovava ancora a Roma nella vigna Cesi ed era ancora più completo, cioè riunito col torso e colla testa[1]. Il disegno è troppo piccolo per poter dire con certezza che quella testa abbia proprio il tipo del Giove di

Fig. [illegible] Statua di Sarapide ad Alessandria.

Otricoli, ma essa ne dimostra tutti i tratti caratteristici. Ora il Sieveking, favorevole all'opinione del Michaelis che il frammento di Napoli sia parte di una copia del Giove Capitolino[2], vorrebbe far credere che anche in esso non si possa ricono-

[1] *Jahrbuch d. Instituts*, 1898 p. 193, fig. 2. La riproduzione della fig. 1 [illegible] nostra [illegible] ci fu gentilmente concessa dalla redazione del *Jahrbuch*.

[2] [illegible] p. 137.

[illegible] dell'immagine del Sarapide di Alessandria. Basta però un confronto delle due sculture (fig. 19 e 20) per capire che qui non si può parlare di una eguaglianza «Zug für Zug», come pretende il Sieveking, ma solamente di una parentela ben naturale fra due opere dello stesso artista. Che il tipo di quella raffigurazione di Giove sia stato in verità familiare all'arte del quarto secolo, si può desumere da alcune monete della città di Megalopolis (*Imhoof-Blumer a. Gardner*, [illegible] *Paus.* pl V, 1; Hitzig-Blumner, *Pausanias*, III, p. 224; Munztafel, V, 7) coniate — è vero — nei tempi imperiali romani, ma con un'imagine di Giove seduto in trono che con molta probabilità fu dichiarato una riproduzione dello Ζεὺς Σωτήρ, opera di Senofonte e Cefisodoto, che pare sia stato il figlio di Prassitele (cf. Dörpfeld, *Athen. Mitteil.*, 1893, p. 218). Il fatto poi che in una statuetta tarda del British Museum[1] si trovano combinati il corpo del Sarapide, una testa del tipo otriculense e l'aquila oltre lo cerbero dimostra solamente che ancora in tempi tardi uno scultore per tradizione seppe o per sua intuizione si accorse della somiglianza intima fra le due creazioni.

Il Sieveking ha pubblicato nel suo lavoro una bella testa del Museo di Alessandria, un'opera originale di un'artista della fine del quarto secolo. Non sarà stato uno dei più grandi maestri, ma la sua scultura rispecchia chiaramente l'effetto del soggiorno di Bryaxis nella capitale dei Tolemei rassomigliando stilisticamente assai al Giove ed al Sarapide, come alcune teste di rilievi sepolcrali ad Atene rispecchiano lo stile di Scopas e le terrecotte di Tanagra quello di Prassitele.

Quel lavoro del Sieveking è dedicato alla pubblicazione di una interessantissima testa che si trova in Villa Albani. Nessuno poteva non accorgersi delle strette somiglianze fra essa ed il Giove di Otricoli. Il Sieveking va più oltre e vede nella testa di Villa Albani nient'altro che una copia un po' variata dello stesso Giove Capitolino pretendendo che fra i due tipi esista una concordanza nei capelli e nella barba «Locke für Locke». Non so se la colpa sia degli occhi miei, ma io confesso di vedere sì una grande somiglianza in generale, ma comparando «Locke für Locke» non vedo in questi particolari che differenze. Nel volto poi non soltanto l'espressione degli occhi è esagerata nel senso patetico, ma è cambiata pure la forma del naso più curvato, quasi ritirato. Tutta la modellatura è meno accentuata. L'aspetto del Giove si potrebbe comparare con una bella, chiara giornata di tramontana, quello della testa di Villa Albani fà piuttosto l'impressione di una cupa, pesante, piovosa giornata di scirocco. Come spiegare queste discrepanze? Il Brunn l'aveva fatto colla supposizione di una differenza del soggetto, supponendo che la testa Albani rap-

[1] [illegible] III [illegible]

presentasse il tempestoso dio del mare. Ma il Sieveking dice che una tale distinzione fra le rappresentanze dei due Cronidi non si può sostenere, essendo dipeso solamente dalla volontà individuale dell'artista di rappresentare l'uno o l'altro più sereno o più eccitato, e che le diverse raffigurazioni non si distinguevano con certezza se non per mezzo degli attributi tipici. Tale argomentazione però in questa generalità regge soltanto per il quinto secolo; per i secoli seguenti si deve concedere che delle volte le rappresentazioni di Nettuno siano elevate a tanta grandiosità che noi se avessimo trovate le teste sole le avremmo attribuite forse a Giove, mai però che una rappresentanza del dio supremo — almeno fra le opere veramente artistiche — sia stata tanto menomata di maestà come dovremmo supporre, se la testa Albani raffigurasse veramente Giove. Se poi si comprendesse che un'artista greco in riguardo a qualche culto speciale come quello di Dodona avesse offuscato il temperamento di una creazione già esistente [1], come spiegarlo per un copista romano che lavorava per un tempo in cui non si conosceva che il culto del Giove Capitolino, uniforme in tutto l'impero?

Per tutte queste ragioni debbo contraddire al Sieveking anche in questo punto: la testa Albani, secondo il mio parere, è la copia di una terza opera di Bryaxis e rappresenta Nettuno. Se le differenze che la distinguono dal Giove sono relativamente piccole, ricordiamoci di aver fatto la stessa osservazione comparando il Giove col Sarapide e riconosceremo semplicemente una qualità dell'artista creatore senza ricorrere a scultori neo-attici o romani.

Ma c'è finalmente un'altro mezzo di riconnettere proprio la testa Albani col nome di Bryaxis e con ciò torniamo al Maussoleum. La strana ed assai decorativa maniera di riprodurre i capelli in forma di matasse lunghe e poco ondulate si ritrova proprio identica in una sola scultura antica: nella statua colossale del cosiddetto Maussolos. Ed ora confrontiamo il petto di detta figura coperto di un chitone trasparente colla parte corrispondente del Sarapide e rammentiamoci che la statua fu trovata sul lato nord della rovina, cioè sul lato di Bryaxis. La fisonomia dél « Maussolos » porta tratti individuali, ma malgrado ciò mi pare che ci siano delle rassomiglianze assai significanti come specialmente la modellatura della fronte con quel triangolo sporgente messo in pizzo sopra la radice del naso [2].

[1] Overbeck, *Kunstmythologie*, II, p. 231 segg.

[2] Pare generalmente e con ragione abbandonata l'opinione che le due statue colossali, chiamate ancora Maussolos ed Artemisia, abbiano fatto parte della quadriga sulla sommità della piramide. Il Six (nelle *Röm. Mitteilungen*, 1890, p. 81 segg.) ha voluto malgrado ciò sostenere la denominazione mediante il confronto della testa del Maussolos con diverse monete, confronto che secondo il mio parere non conviene.

In nessun altro lato del Mausoleum si sono trovati tanti frammenti. Ecco la lista:

1. Leone (Newton, p. 102).
2. Frammenti della quadriga colossale (p. 102 s, n. 1, 2; p. 107).
3. Cosiddetta Artemisia (p. 103, n. 3; p. 107).
4. Cosiddetto Maussolos (p. 104, n. 4; p. 107).
5. Testa colossale femminile (p. 104, n. 5; p. 107; 224).
6. Testa di Apolline (p. 104, n. 6; p. 107; 225).
7. Parte anteriore di un leone (p. 104, n. 7; p. 107).
8. Testa barbata (p. 104, n. 8; p. 107; 225).
9. Torso di un montone (p. 104, n. 9; p. 107).
10. Diversi frammenti di figure (p. 111; 224).
11. Pisside con rilievi (p. 113).
12. Piccola testa di amazzone, forse di un rilievo (p. 116).
13. Teste di leoni (p. 116; 117).
14. Diversi piccoli frammenti, specialmente di rilievi « set in panels » (p. 117).
15. Frammento di una figura maschile colossale (p. 223).
16. Un elmo (p. 228).

Naturalmente alcune di queste sculture rimangono dapprincipio fuori della nostra questione, come specialmente i frammenti della quadriga della quale altri pezzi furono trovati al lato opposto. Perciò si crede con ragione che quella quadriga sia stata l'opera di Pythis che coronava la piramide della costruzione. Nella lista non si trova quel rinomato frammento di un cavaliere in pantaloni; ma benchè nei nostri libri questo pezzo regolarmente si ascriva a Bryaxis, il Newton dice chiaramente che esso fu trovato sul lato occidentale, cioè sul lato di Leochares, ed il posto del ritrovamento indicato precisamente sulla pianta [1] non permette di credere che il frammento provenga invece da uno degli altri lati e che sia solamente traslocato. Rimangono dunque in prima linea le tre teste 5, 6, 8. Di queste quella femminile fu trovata tanto vicino al cantone occidentale che si può dubitare se non provenga invece dal lato di Leochares. Delle due altre la testa barbata [2] concorda nei tratti decisivi visibilmente colle teste finora attribuite a Bryaxis; si guardino i capelli che circondano la fronte; la disposizione della fronte, benchè sia meno estesa e meno fortemente modellata; la forma e la posizione degli occhi, la forma del naso e della bocca, prima di tutto quella affatto individuale del labbro inferiore un po' sporgente e pendente. Perciò io non dubito che ci sia conservata pure qui una scul-

[1] [illegible] III. [illegible] XX, 1 [illegible] p. 12 segg.
[2] [illegible] II. [illegible]

tura originale se non della mano del maestro, almeno del suo studio. Sulla testa di Apolline invece [1] non oso di profferire un giudizio preciso; secondo le osservazioni che posso fare per mezzo delle pubblicazioni, mi pare poco probabile che anch'essa sia veramente da ascrivere all'opera di Bryaxis.

Dalle lastre coll'amazzonomachia che ora generalmente vengono attribuite al nostro artista si può desumere poco. Nel modo della composizione e nello spirito grandioso corrispondono a quelle di Scopas, mentre i lembi svolazzanti ci rammentano la serie di Timotheos; le figure sono di un taglio più robusto ed imponente che in tutte le altre parti del fregio.

Il Giove di Otricoli fu dagli uni dichiarato per un'opera di un'artista dell'ambiente prassitelico, gli altri ci vedevano i segni dello stile lisippico; ed avevano ragione tutti, perchè nei tratti del dio si mischiano gli elementi delle due scuole. Questa fusione è sensibile in tutte quelle teste raggruppate prima, mentre nelle sculture del Maussoleum regna sola l'influenza prassitelica; ed è naturale, perchè Lisippo ebbe il suo apogeo nella seconda metà del quarto secolo. In un dettaglio solo, cioè nella fattura degli occhi della testa Albani, si palesa pure la conoscenza dello stile caratteristico di Scopas. Si può indovinarne che Bryaxis da giovanetto sia venuto ad Atene formando il suo stile proprio sopra il modello di quello prassitelico. Più tardi subì l'influenza di Lisippo che non l'indusse però che a modificazioni di alcuni dettagli; egli rimase « attico » anche nelle sue tarde creazioni.

Noi abbiamo riconosciuto in Timotheos l'ultimo membro importante di una scuola potente la cui storia si può ricostruire per la durata di un secolo intero. Nessuno invece condivide più l'opinione di quelli nostri antecessori che credevano il Giove di Otricoli nient'altro che una esagerazione del Giove olimpico di Fidia. Quella creazione ha certamente influenzato l'arte del quarto secolo; troviamo i suoi tratti generali raddolciti nella bellissima testa di Zeus Labraundos a Boston [2] che sta con quello olimpico nello stesso rapporto e nella stessa distanza di tempo in cui trovasi il Mercurio di Prassitele in riguardo all'atleta di Monaco. Ma nell'opera di Bryaxis si rivela un ideale affatto differente, si può dire contrario; e pare che egli non soltanto in questa creazione abbia dato un'espressione addirittura nuova al nuovo sentimento religioso ed estetico dell'epoca sua. Pure esiste una statua evidentemente rinomatissima perchè spesso copiata che si palesa come l'opera di un predecessore senza dubbio studiata da Bryaxis non solamente rispetto al Giove. Parlo di quella statua di Esculapio la cui unica copia conservata colla testa originale si trova a Pietroburgo [3]. Il panneggiamento pare un modello più modesto di quello del « Maussolos » e della testa, dice il Furtwängler con ragione, che essa già contiene

[1] SMITH, l. c. n. 1058, tav. XX, 2.
[2] BRUNN-BRUCKMANN, *[illegible]* 572-3.
[3] FURTWÄNGLER, *[illegible]* p. 390 seg. [illegible]

[illegible] fondamentali dai quali poi si sviluppò l'immagine del Giove di Otricoli. Il Furtwängler vorrebbe far rimontare la creazione della figura agli ultimi tempi di Mirone a cui egli l'ascrive e, siccome in quell'epoca il culto di Esculapio era ancora poco esteso, egli sostiene in contraddizione colle repliche, i cui attributi sono conservati, l'ipotesi che l'originale abbia rappresentato Giove. Ma tutte queste asserzioni sono troppo arbitrarie, e specialmente colle opere sicure di Mirone a me pare che non esista alcuna relazione riconoscibile. Credo pure che coglieremo più vicino al segno se supponiamo l'artista della statua esser stato uno di quelli dell'intervallo fra l'epoca fidiaca e quella prassitelica, un contemporaneo di Cefisodoto, creatore dell'Eirene. E di che scuola potrà aver fatto parte? La testa è una delle più antiche colla chioma sciolta e folta, che scende allargandosi e coprendo perfettamente gli orecchi. Sarà un caso che noi troviamo la stessa chioma già in tempi più remoti proprio nel sud dell'Asia minore, vicino alla presunta patria di Bryaxis? Si guardino i rilievi delle tombe trovate nella Licia ed oggi nel British Museum, opere del quinto secolo[1]. Se l'artista dell'Esculapio fosse stato nativo da quelle parti o almeno attivo colà in modo da potere così ispirare l'ingegno del giovane Bryaxis? Sappiamo troppo poco dello sviluppo artistico in quelle regioni per poter dire di sì o di no. Certo resta però il rapporto riconosciuto fra l'arte di quel maestro ignoto e Bryaxis. Si vede che in quello già era viva una inclinazione che poi nel più giovane si ridestò vittoriosa: la predilezione per gli effetti decorativi nell'ordinamento del panneggio mediante fortissimi contrasti di luce ed ombra che si alternano in masse assai larghe. La stessa tendenza si manifesta anche nella composizione formale delle teste, ed era precisamente essa che lo rese adatto a risolvere il problema della formazione dei colossi meglio di tutti i suoi contemporanei. Ora ci ricordiamo pure che nella quarta serie dell'Amazzonomachia attribuita a Bryaxis abbiamo osservato il taglio più grande delle figure in confronto colle altre serie e poi l'impiego decorativo dei lembi svolazzanti, meno nervoso che nella serie di Timotheos.

Raccoglieremo ora tutto ciò che si può raggruppare intorno alle opere già riunite. Certamente noi passeremo i limiti dell'opera personale di Bryaxis, ma malgrado ciò anche questa ricerca servirà per far riapparire sempre più chiara la sua fisonomia artistica. Soltanto di passaggio nominerò la statua di Giove o Nettuno a Madrid (Einzel-Aufnahmen, 1501-3), che io, malgrado l'opposizione del Sieveking (l. c. p. 2, nota 8), preferisco ancora di ascrivere a Bryaxis nel primo periodo della sua attività — si paragoni il n. 1503 delle Einzel-Aufnahmen colla riproduzione della testa barbata del Maussoleum nel catalogo del British Museum (tav. XX, 1);

[1] [illegible] XII.

c'è qualche cosa di prassitelico, ma non più che in quella testa stessa, — poi la statua di Nettuno nel Museo Lateranense, che credo si debba mettere piuttosto in relazione con Bryaxis nel suo secondo periodo o con uno dei suoi seguaci che con Lisippo, poi la statuetta in bronzo di Ercole nella Villa Albani (Brunn-Bruckmann, Denkmäler 554; cf. Amelung, Berliner philol. Wochenschrift, 1904, p. 904 s.), che si presta benissimo a spiegarci per mezzo del paragone coll'Ercole affaticato di Lisippo le affinità e le differenze fra i due maestri, ed un frammento che si trova nel Belvedere del Museo Vaticano[1], la parte inferiore di una statua maschile che dev'esser stata quasi una replica del « Maussolos »[2]. Nel testo del mio catalogo ho accennato alla possibilità che si dovesse riconoscere Leochares per l'artista del gruppo di queste e di altre sculture simili, non avendo ancora tirato le conclusioni necessarie dalla tradizione degli scavi intorno alle rovine del Maussoleum.

I motivi del panneggiamento tanto caratteristici del « Maussolos » e di quel frammento si ritrovano tali quali in una bellissima creazione del IV secolo, in quella statua di Esculapio della quale noi siamo tanto felici di possedere la testa originale, mentre la composizione della figura intera non ci è conosciuta che per mezzo di statuette votive che la riproducono, come quella statuetta d'Igia, opera di Timotheos[3]. Ora non vi può essere dubbio che noi ci troviamo qui innanzi ad un'altra personalità più fine e sensitiva di Bryaxis, e se non possiamo per ora nominarla, pure possiamo attribuirle, come credo, due altre opere che ci rivelano una fibra di straordinaria potenza artistica: una testa ideale giovanile, trovata ad Atene[4], e la Demeter di Cnidos. Se si paragonano le forme dei due visi dell'Esculapio e del giovane, non si può disconoscere la stretta somiglianza, si potrebbe dire l'egua-glianza lasciati da parte i segni dell'età nella forma delle guance e la barba. Si paragonino specialmente le forme della fronte e degli occhi e quelli della bocca; anche nel trattamento dei ricci — più di quelli sopra la fronte ed intorno alla nuca — si riconosce la stessa maniera. Passiamo alla Demeter ed osserviamo anche qua gli occhi e le forme della bocca confrontandoli con quelli delle due altre teste. Certamente gli occhi sono qua più approfondati, ma non è che una differenza graduale colla quale l'artista è riuscito a dare allo sguardo quella malinconia bramosa, l'espressione della madre isolata, ed è pure vero che il mento della

[1] AMELUNG, *Die Skulpturen des vatic. Museums*, II, p. 21, n. 4.

[2] Il PERDRIZET ha pubblicato nel *Bulletin de corr. hell.*, 1899, p. 592 segg. pl. IV-V una serie di rilievi votivi provenienti da una città littorale della Misia, sculture degli ultimi tempi ellenistici dedicate a diverse divinità fra le quali primeggia Ζεὺς ὕψιστος rappresentato in piedi, vestito di chitone ed himation, reggendo lo scettro colla destra alzata. I motivi del vestito e pure la chioma folta della testa rassomigliano tanto da vicino al « Maussolo » da far sospettare che la statua riprodotta evidentemente sui rilievi sia stata pure un'opera di Bryaxis o di uno dei suoi compagni di lavoro.

[3] WOLTERS, *Athen. Mitteilungen*, 1892, p. 1 segg., tav. II-IV.

[4] KLEIN, *Ephemeris arch.*, 1900, p. 1 segg., tav. 1.

dea è più forte, più energico di quello del tenero giovane e che i capelli intorno alla fronte sono trattati in un modo affatto originale, che non permette nessun paragone con quelli delle due altre sculture; ma si guardino le due treccie che scendono giù lungo le spalle e se ne paragonino le estremità coi ricci del giovane per trovarvi lo stesso stile. Per tutto ciò credo che queste tre opere formino un gruppo coerente, al quale si può annettere con una certa distanza una bellissima testa femminile del Louvre (Klein, *Praxiteles*, fig. 68; S. Reinach, *Têtes antiques*, tav. 166-167), e che siano tutte e tre creazioni di un artista che con una di esse dimostra non esser rimasto estraneo all'ambiente di Bryaxis; questo contatto però non può esser stato che superficiale, perchè dei due esso è assai superiore in riguardo alla poesia intrinseca ed alla finezza psicologica delle sue opere. Il merito speciale di Bryaxis — ciò si comprende meglio ancora dopo questo confronto — deve essere consistito nella grandiosità della concezione generale e delle forme monumentali sì, ma più ricche di effetti decorativi che di finezze plastiche.

Il Klein ha attribuito la testa giovanile a Leochares asserendo una parentela stretta fra essa e quella del Ganimede ed accettando nello stesso momento l'ipotesi del Winter che nell'Apolline del Belvedere riconosce un capolavoro di Leochares [1]. Debbo confessare però che la somiglianza fra la testa di Atene e quella del Ganimede mi pare assai superficiale; poi credo addirittura impossibile che la testa di Atene e l'Apolline abbiano origine identica [2]. Si deve scegliere senz'altro fra le due opere. Il nostro sguardo si rivolge di nuovo verso il Mausoleum, cercando se non si trovi là una soluzione del problema. Ecco la lista dei frammenti scavati sul lato occidentale della rovina, cioè su quello eseguito da Leochares:

1. Cavaliere in pantaloni (Newton, p. 90; 99; 218).
2. Parte inferiore di una figura maschile con un chitone stretto da una cinta e le gambe incrociate (p. 223).
3. Auriga del fregio colla corsa delle quadrighe (p. 99).
4. Frammenti di leoni (p. 99).

Poi possiamo aggiungervi con un segno interrogativo la bella testa femminile (tav. IV 1) che secondo l'indicazione della pianta fu trovata sul lato nord, ma tanto vicino all'angolo occidentale che si può dubitare se non appartenga al lato di Leochares, tanto più che in verità non esiste nessun rapporto stilistico fra essa e le opere nelle quali abbiamo potuto riconoscere l'arte personale di Bryaxis. Invece non credo di errare se riscontro nel viso di questa testa dei tratti caratteristici dell'Apolline del Belvedere o piuttosto di quello di Basilea (tav. IV 2): l'occhio aperto ed espres-

[1] [illegible]

[2] [illegible]

sivo collo sguardo ardente, la forma bislunga dell'insieme colla fronte spaziosa ed alta, coi grandi piani delle guancie e col mento largo e forte; si osservi pure la mossa del collo e la posizione del capo sopra di esso. Ricordiamo ora che abbiamo già riconosciuti i lineamenti dell'Apolline nella testa dell'auriga (fig. 11) e di una delle amazzoni su una delle lastre coll'amazzonomachia (fig. 12) che in conseguenza delle nostre attribuzioni agli altri artisti rimase disponibile per Loechares. Certamente anche così non si arriva ad una conclusione elevata sopra ogni dubbio, ma si deve confessare senz'indugio che da queste ricerche l'ipotesi del Winter risulta assai consolidata.

Fig. 21. Frammento di un sarcofago a Richmond (Dal *Journal of hell. studies* 1907, tav. V).

Aggiungo un'altra osservazione. Il Klein credette che la testa di Atene trovata sull'Acropoli possa aver appartenuto ad una figura di quel monumento famigliare che Leochares eresse colà lavorando assieme con Sthennis, ipotesi poco probabile per la semplice ragione che la testa è stata copiata, cosa che certamente non sarebbe successa alla figura di un privato specialmente dopo che dall'originale la testa fosse stata levata e buttata via per far posto ad un ritratto romano come suppone il Klein. Credo invece che abbiamo un altro mezzo per farci un'idea di quei gruppi familiari, cioè nei frontispizi di quei grandi sarcofagi di epoca tarda intorno ai quali ora si è accesa la controversia « Orient oder Rom ». Lo Strzygowski ha accennato giustamente che tutti i tipi che si ritrovano ai lati di quei sarcofagi provengono dal IV secolo e se noi guardiamo tra i frammenti esistenti nella collezione Cook ultimamente pubblicati dallo Strzygowski [1] le figure maschili, si riconosce quasi in tutti come prototipo l'Apolline del Belvedere (fig. 21). Naturalmente questa ipotesi non si può riconoscere giusta, se non si ammette pure l'altra, che le singole figure, di che quei gruppi si componevano, non erano

[1] *Journal of hell. studies* 1907, p. 99 segg., tavole V-XII.

ritratti, o che erano almeno quasi perfettamente idealizzate. Se poi certamente non ci saranno mancati i giovanetti colla sola clamide; altre figure maschili dovevano essere vestite come le donne, di chitone e di himation o del solo himation. Ora fra i tipi di statue vestite in quel modo si distinguono due gruppi differenti: all'uno fanno capo il Sofocle e l'Eschine, all'altro il cosiddetto Sesto di Cheronea nella sala della biga al Vaticano (Helbig, *Führer*[2], n. 342) ed una bellissima statua acefala del Museo di Napoli[1]. I motivi di questo secondo gruppo si trovano spesso sui piccoli rilievi sepolcrali dei tempi ellenistici (p. e. Berlin, *Verzeichnis d. ant. Skulpturen*, n. 769 seg.), fatto che ci fa supporre l'origine e la propalazione di questi tipi esser avvenute in Asia Minore e nelle isole vicino alla costa; dall'altra parte gli stessi motivi non si trovano mai sui rilievi sepolcrali attici o dei paesi d'intorno. Essi rassomigliano nel carattere generale e pure nei dettagli assai a quelli del « Maussolos » e delle sculture affini e noi non sbaglieremo perciò supponendo in questo secondo gruppo una traccia dell'influenza di Bryaxis. Il primo gruppo invece pare che sia adatto a darci una idea delle figure in genere che facevano parte dei gruppi come quello di Leochares e Sthennis. Se si può desumere un giudizio sopra la maniera come Leochares abbia trattato il panneggiamento dalle

Fig. 41. Rilievo sepolcrale a Atene. [illegible]

[1] [illegible] n. 766 [illegible] S. Reinach, *Rép. de la stat.*, II, 2, p. 627, 2, [illegible] IV [illegible] p. [illegible] *Journal of [illegible]*, VII p. 126 seg., fig. 4, 5, 8, [illegible] III [illegible] S. Reinach, l. c. p. 681, 7.

due sculture trovate sul suo lato del Mausoleum [illegible], si deve concludere che egli non si lasciò influenzare dallo stile largo e decorativo di Bryaxis.

Fig. 23. Frammento statuario trovato sul lato occidentale del Mausoleum
[illegible].

C'è poi fra i grandi rilievi sepolcrali uno (fig. 22) che rispecchia come mi pare le particolarità dell'artista che creò l'Apolline del Belvedere e la Diana di Ver-

[illegible] uno dei più belli, trovato a Rhamnus e rappresenta un gruppo di un uomo barbato e di una donna, che una volta si stringevano le mani ora perdute; l'uomo appoggiato ad un bastone, che era dipinto, e colle gambe incrociate guarda con un dolore profondo e silenzioso la donna che si rivolge prima di andarsene per sempre e pare che voglia col suo dolce sorriso consolare ancora nell'ultimo momento quello che rimane isolato. È una delle scene più fini, più poetiche, più sentite che si ritrovino in quei rilievi. Se la guardiamo in riguardo alle forme ci saltano agli occhi le proporzioni straordinariamente esili delle figure alte, che ci ricordano quelle dei due fratelli divini, e la testa della donna poi rammenta da vicino la testa della Diana. Finalmente non saprei indicare nessun altro pezzo di scultura che rassomigli tanto al frammento n. 2 della lista leocharea (fig. 23) quanto la parte corrispondente della figura maschile sul rilievo nostro. È conosciuto generalmente come in altri di quei monumenti si riscontri l'influenza dell'arte scopadea; non c'è dunque da meravigliarsi se troviamo qui le traccie di un artista che certamente era di un'importanza tutta particolare accanto ai due grandi astri del IV secolo e che noi per ora chiamiamo ipoteticamente Leochares.

Credo di far cosa utile se pubblico qui una testa, che come mi pare porta evidentemente tutti i segni dello stile di quell'artista, benchè sia lavorata assai superficialmente (tav. V). La testa si trova in una delle sale del palazzo de' Conservatori a Roma, messa sopra un busto moderno coll'iscrizione Ἀλκιβιάδης Κλινίου Ἀθηναῖος. Non c'è niente di restauro, e la superficie pare pulita con acidi, ma non sopralavorata. Il marmo è giallastro e composto di grossi cristalli; la testa misura 0,32 m. di altezza. Il rappresentato sarà anche qui Apolline. Un'altra testa dello stesso stile troppo raddolcito dal copista e rappresentante un giovanetto divino, è nel possesso del conte Stroganoff a Roma e sarà pubblicata dall'Arndt nelle *Einzel-Aufnahmen*. Non può essere un caso che si trovino fra le sculture da attribuire a quell'artista sempre di nuovo delle rappresentazioni di giovani divini, sempre nuove emanazioni dello stesso idealismo romantico [2].

[1] [illegible] n. 1084. [illegible] XXI.

[2] [illegible] benchè egli possa appoggiarsi a due autorità come il Furtwängler ed il Hauser. La bella copia della testa, nuova gemma della Gliptoteca di Monaco, pubblicata dal Sieveking, è prassitelica nell'insieme e nei dettagli. Vi cerchiamo invano la forma bislunga del viso, tanto caratteristica per l'Apolline del Belvedere e tutte le sculture affini, coi grandi piani delle guancie ed il mento necessariamente forte per servire da base [illegible] della costruzione alta del capo. Gli occhi con tutte le parti che li contornano sono formati e posti in un modo diverso. Si potrebbe [illegible] una [illegible] oggetto differente. Ma ecco un'altra ragione per il mio dubbio. È veramente credibile che un artista come quello dell'Apolline, un'anima ardente di romanticismo e come tutti i romantici proclive all'espressione declamatoria, non abbia trovato altra forma per il suo ideale della bellezza femminile che la composizione assai modesta della Venere Capitolina, il cui merito artistico consiste unicamente nella modellatura for-

Accettato ora che quest'artista sia Leochares, si può tirare una semplice conseguenza: allora il maestro della testa di Atene, dell'Esculapio di Milo e della Demeter di Cnidos non può esser stato Leochares; e pure anche quello era senza dubbio un artista attico. Nelle forme degli occhi aveva appreso qualche elemento da Scopas, ma nell'espressione dell'insieme era rimasto più amabile del maestro di Paros, più prassitelico.

Per i motivi generali del panneggiamento e la posizione caratteristica dei piedi si può mettere accanto al « Maussolos » ed all'Esculapio di Milo un altro gruppo bipartito di opere che ci rappresenta ancora due altre individualità artistiche: la Venere di Capua coll'Hypnos e la Venere Pourtalès da un lato e l'Apolline di Cirene con quello di Tralles (e l'Ermafrodito di Pergamon) dall'altro lato. Ho trattato di queste figure ampiamente in un altro luogo e posso riferirmi dunque a ciò che ho scritto colà [1]; solamente ora credo di dover separare più nettamente le due suddivisioni e di poter aggiungerne alla seconda un'opera ultimamente assai discussa: l'Ancella di Porto d'Anzio[2]. Le forme costruttive del suo volto si ritrovano nei due Apollini, e se noi osserviamo attentamente l'andamento del margine inferiore del vestito dell' ancella e dell'Apolline di Cirene, ci sorprenderà pure là più di una somiglianza nei motivi caratteristici. Nella mia pubblicazione della statua di Anzio ho indicato la parentela stretta fra essa e l'Eros arciere e l'indicazione fu ripetuta dal Furtwängler. Ora c'è da ricordarsi che pure per la Venere di Capua in riguardo almeno ai motivi del corpo non si può trovare un altro confronto tanto convincente quanto quello coll'Eros arciere. Con ciò mi pare che sia dimostrato non essere sbagliato il nostro nuovo giudizio sull'ancella di Anzio.

L'indicazione dell'artista o dell'ambiente artistico che diede vita a queste creazioni dipende dalla questione dell'Eros arciere, ed è già decisa per quelli che lo credono l'Eros thespico di Lisippo. Ma io confesso di trovarmi qua davanti ad una difficoltà del tutto analoga a quella che mi vieta di riconoscere che la Venere di Medici riproduca un originale di Lisippo [3]. In tutti e due i casi il corpo non contraddirebbe, anzi favorirebbe questa supposizione, ma le due teste non hanno niente di comune nè fra loro nè colle poche teste certamente lisippee; l'una rappresenta una continuazione ed esagerazione delle tendenze prassiteliche, l'altra combina nelle forme del viso con quel gruppo da noi testè stabilito e nel trattamento dei capelli

nale. Anche la nuova replica è interessante per la tenerezza della fattura e la morbidezza veramente femminile dell'espressione, ma non contiene nessun momento di una concezione speciale o nuova, che ricorderebbe da lontano quella dell'Apolline o di una delle altre creazioni affini.

[1] BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmäler*, 503.

[2] Dopo lo scritto del FURTWÄNGLER pubblicato nel *Münchener Jahrbuch*, 1907, p. 1 segg., dove si trovano menzionati tutti i lavori anteriori, fu stampata ancora una conferenza del Loewy nella rivista *Emporium*, agosto 1907, p. 1 segg.

[3] Cf. *Die Sculpturen des vatican. Museums*, II, p. 714.

in modo speciale coll'Ancella di Anzio. Questa dal Furtwängler fu identificata colla figura di uno scolaro di Lisippo, cioè coll'Ἐπιθύουσα di Phanes. Ma ammesso pure che il gesto della destra sia veramente quello di mettere dell'incenso nel piccolo braciere, l'unico legame solido con che il Furtwängler potè collegare la statua col nome di Lisippo fu quella relazione coll'Eros che anche lui riconobbe lisippeo. A me pare invece che i due Apollini di Cirene e di Tralles, l'Eros e l'ancella si avvicinino più delle altre sculture suaccennate alle opere di Bryaxis in una particolarità: nella posizione degli occhi cogli angoli interni assai incavati e nella forma delle ciglia e dei dintorni degli occhi; poi si osservi la formazione singolare delle trecce nell'ancella e si ricordino le matasse assai simili del Nettuno Albani e del « Maussolos ». Certamente queste affinità di tratti isolati non bastano lontanamente per attribuire anche queste sculture a Bryaxis, ma esse c'indicano la direzione che dobbiamo dare ai nostri studi nella ricerca dell'ambiente artistico da dove provenne un'opera tanto rinomata come quell'Apolline di Cirene ed un'opera di una bellezza tanto splendida come l'Ancella di Anzio. Poi queste osservazioni ci dimostrano il continuo incrociarsi delle influenze fra i diversi studi artistici del IV secolo, e dall'altra parte ci ammoniscono chiaramente di non lasciarci indurre ad attribuire due opere allo stesso maestro basandoci soltanto sopra la concordanza dei motivi [1]. Abbiamo trovato accanto a Bryaxis prima un artista pieno di poesia, quello cioè dell'Esculapio di Milo e delle altre sculture affini. Il merito delle opere ultimamente raggruppate sta esclusivamente nella composizione formale come ho già rilevato pubblicando il busto della Venere Caetani, e questo giudizio non si cangia neanche innanzi alla più ammirevole e più ammirata fra esse, all'Ancella di Anzio.

Quello che ci diede il diritto di aggruppare anche tutte queste opere nell'orbita della nostra ricerca era prima di tutto una qualità comune ad esse ed all'arte di Bryaxis, cioè l'adoperamento e la disposizione del panneggio nel senso decorativo, e pare che Bryaxis sia stato in questo punto quello che desse il primo o almeno il più forte impulso. I panneggiamenti del « Maussolos » e dell' « Artemisia » sono ricchissimi di effetti prodotti dai forti contrasti fra le large masse di luce ed ombra. Questo stile pare che sparisca nel secolo III per riapparire dopo in una manifesta-

[1] I[illegible] giustamente che il modo di stilizzare le trecce come si vede nella statua di Anzio, torna assai simile nella Kore di Vienna (l c., p. 15). Ma oltre questo dettaglio secondo la mia opinione non esiste alcun legame stilistico fra le due figure, e per quanto il motivo del panneggiamento della Kore sia prassitelico, essa pure non è prassitelica come ci dimostrano le forme del viso. Qui poi non è il luogo di combattere l'opinione del Loewy, che dichiara pure l'ancella di Anzio prassitelica debbo confessare che la sua deduzione e la comparazione delle sue illustrazioni mi hanno poco convinto. Per la stilizzazione delle trecce sarebbe pure da paragonare quel cosidetto « Ritratto d'istrione » proveniente dal tempio d'Ercole a Tivoli ed ora nel Museo Nazionale Romano delle Terme (*Guide*³, p. 49, n. 144), scultura assai interessante che meriterebbe uno studio speciale.

zione di splendore esaltato, cioè nelle sculture ellenistiche del II secolo e specialmente nei rilievi dei due grandi altari a Pergamon ed a Magnesia (Watzinger, *Magnesia a. Maeander*, tav. VI).

Non vorrei chiudere questo lavoro senza accennare ad un effetto assai posteriore dell'arte di Bryaxis. La figura di un arcangelo sopra un diptychon di avorio nel British Museum[1] pare scolpita secondo il modello di una statua del IV secolo e rassomiglia in più di un motivo al « Maussolos ». Ora lo Strzygowski suppone l'origine di questo diptychon e del trono di San Massimiano a Ravenna, nei cui rilievi si ritrovano dei motivi assai simili, a Antiochia. Non voglio tacere però un dettaglio che pare che dia più valore a quella opinione che vorrebbe riconoscere nel detto trono un lavoro eseguito ad Alessandria. Nelle scene che rappresentano i fatti di Giuseppe in Egitto, questo porta sul capo un « modius » come Sarapide; l'artista con questo segno professa quella tradizione popolare che ci ha conservato Ruffino scrivendo (II, 23): « Quidam in honorem nostri Joseph formatum perhibent simulacrum (Sarapidis) ob dimensionem frumenti, qua famis tempore subvenit Aegyptiis ». Ma siano queste sculture in avorio eseguite ad Alessandria o ad Antiochia, in ogni caso provengono da luoghi dove Bryaxis ha lavorato, e ciò ci spiega il fatto che dei motivi delle opere sue tornano ancora sopra questi monumenti che segnano il limite fra il mondo antico e quello nuovo.

W. Amelung.

[1] Strzygowski, l. c., p. 117 fig. 13, lo stesso nella *Byzantinische Zeitschrift*, 1908, p. 277.

RILIEVI VOTIVI ARCAICI IN TERRACOTTA

DI LOKROI EPIZEPHYRIOI.

Nell'autunno del [illegible] una famiglia di quei pochi che alle falde dell'aspra e rude Sila meridionale vivono dispersi solitariamente intorno ai rari tuguri dell'abbandonata e pur fertile vigorosa terra, dove l'antica Locri Epizefiria eternò sua fama, ebbe ventura propizia di rovistare in un ripostiglio di scarico, nel quale erano stati messi già *anathémata* sovrabbondanti di qualche luogo di culto.

Il sito del rinvenimento è in quel di Gerace fra il vallone dell'Abbadessa e le mura della fortezza di *Lokroi Epizephyrioi*, anzi sotto la torre rotonda della fortezza, in contrada Mannella.

Io ho visitato il posto cortesemente accompagnatovi dal cav. Domenico Candida di Gerace Marina ed ho veduto ancora parte degli oggetti votivi di scarico, stretti ed imprigionati nella intercapedine di due muraglioni, dove tenacemente li serrava la terra di penetrazione e di colmatura. Il ripostiglio era già devastato e disfatto dal frettoloso, imperito lavoro di frugamento avido, imponderato, inconsulto; tanto che per risparmio di fatica o per mancanza di braccia gli oggetti ad uno ad uno eransi vivamente contrastati alla terra conservatrice e, più che tolti, strappati a forza per metà, per un terzo, a frammento a frammento, e poi sconvolti e confusi in rottami! E tutto intorno allo sterro tumultuoso un miserevole tritume di terrecotte in coroplastica, di vasi figurati ed anche pezzetti di bronzo e di vetri smaltati.

E se la preziosa suppellettile archeologica di tale singolar deposito si è per gran parte insieme raccolta e così sottratta alla facile, rapida dispersione dell'infestante commercio antiquario, è opera meritoria del cav. Candida. Con assidua e lunga cura egli era già riuscito a formare una ragguardevole collezione di antichità locresi,[1] oggi interamente acquistata, auspice Corrado Ricci, dalla Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, con atto onorevolissimo d'amor patrio e di prudenza per la conservazione del nostro patrimonio storico ed artistico. Io ho fortunatamente condotto le trattative per il cospicuo acquisto in contrasto con insistenti offerte venute dall'estero, ed ho finito col trovare nel signor Candida ogni più cortese faci-

[1] [illegible] 1909; Vol. [illegible] pp. 202-203.

litazione, perchè la sua raccolta avesse degno collocamento e custodia perenne nel museo nazionale di Taranto, come S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, l'onorevole Luigi Rava, ha decretato nell'ottobre del 1907.

Tra i diversi gruppi di antichità che la compongono, importantissimi per rarità e per valore artistico ed archeologico sono gli *anathemata* del deposito di scarico di contrada Mannella, al quale più sopra ho accennato.

Di tali *ex-voto* mi appresto a rendere rapido e sommario conto in questa pubblicazione, perchè il prezioso materiale sia subito divulgato nell'interesse degli studiosi, intendendo soltanto di prestare come mio contributo alla storia dell'arte il faticoso lavoro compiuto per bene esaminare tutti i numerosi frammenti, onde ordinarli secondo le loro rappresentazioni, e queste, come e per quanto mi fu possibile, ricomporre e interpretare.

Sono tavolette di terracotta con uno o due fori di sospensione: hanno forma quadrata e più comunemente rettangolare con lati dai 20 ai 30 centimetri circa: il loro spessore varia in media da 5 a 10 millimetri. Portano scene in rilievo ottenute a stampo per mezzo di matrici, e la superfice così impressa della piastrina è coperta da una spalmatura di latte di calce, l'impiego della quale, oltre a chiudere perfettamente i pori dell'argilla in quel modo che si praticava sui vasi ionici, servì come mordente per applicarvi la policromia artificiale, perchè i colori apposti sul bianco di calce meglio vi aderiscono e più risaltano con vigore.

Nella policromia sono fondamentali il rosso o carico o roseo, e il celeste vivo; ma taluni particolari appariscono di un verde cupo, risultante forse dal celeste su rosso, e pochissimi in giallo; spesso invece si lascia nel bianco riservato qualche parte o qualche accessorio. Così generalmente le carni delle figure virili sono coperte di rosso, quelle delle figure muliebri restano in bianco: il fondo del quadretto è per lo più in celeste. Si notano soltanto rari e sobrii esempi di decorazione a pennello e cioè con tecnica diversa, non che scarsissimi ritocchi a graffito in pochi particolari.

La policromia che fa meglio discernere la sovrapposizione delle vesti, aggiunge un senso di vita alle scene e dà un tono di gaiezza al rilievo, pur non contrastando con la severità e la rigidezza dello stile; anzi corregge l'aspetto melanconico e serio delle figure.

La materia, di argilla sabbiosa, abbastanza depurata e contenente mica, fu esposta ad una cottura non molto forte, che le ha dato un tono chiaro pallido, raramente tendente al rosso, e non è sempre penetrata nell'interno, il quale si presenta talvolta cenerognolo o scuro alla frattura. E siffatta creta pallida, non molto cotta e ricca di pagliuole di mica, è la medesima delle figurine fittili ieratiche arcaiche ed in genere della coroplastica di Locri.

Qui si presenta spontaneo il quesito, se i *pinakes*, di cui trattiamo, sieno produzione locale o importazione dell'Egeo.

Io, dichiaro subito e liberamente, credo si facessero in officine di Locri, massime in considerazione della qualità della terra sabbiosa e abbondante di mica, terra che si trova per tutta la zona locrese, e che non è neppure dissimile da quella di molti dei vasi volgari del luogo. Si potrebbe invece ritenere che le matrici, con cui si stampavano le tavolette, e delle quali non si è trovata ancora traccia, venissero da officine ioniche dell'oriente mediterraneo, che come Mileto forse a traverso la mediazione degli intrepidi navigatori corinzî, come Efeso e Focea, e come le isole di Chios, di Samos, di Naxos hanno divulgato i loro prodotti artistici nella Grecia continentale e nella Grecia italiota. D'altronde gli stessi Focesi che, per la fondazione della monarchia persiana di Ciro, furono costretti ad abbandonare la costa ionica dell'Asia Minore non tollerando la servitù che con l'assedio di Focea nel 542 loro imponeva il medo Harpagos, si affidarono al mare emigrando e, andati a Cirno e combattuto nelle acque di Sardegna, ripararono nel 539 a Reggio, dove gli ioni calcidesi li accolsero in amicizia, e così verso il 537 poterono fondare Velia.[1] E non solo colonie l'invasione medica provocò nella Grecia continentale e in Italia, ma quegli avvenimenti politici della seconda metà del VI secolo determinarono una vera corrente d'artisti e d'arte ionica fra di noi.

E senza dubbio l'opera di rilievo nei nostri *pinakes* votivi è schiettamente di stile e scuola ionica, opera fatta con tutte le delicatezze e le finezze di esecuzione, con instancabile e minuziosa cura nei particolari e nel panneggiamento, con raffinata eleganza nel disegno delle figure e con sveltezza nelle azioni: il tutto reso armonicamente vigoroso e brillante dalla gaiezza dei colori. I personaggi sono modellati con forza e forme robuste, e nell'insieme della composizione nulla è trascurato dell'ambiente, ove si rivela e si afferma lo squisito gusto degli accessori, sui quali sfoggiano tutti gli elementi e tutto lo spirito della decorazione ionica. Gli stessi mobili di arredamento delle scene hanno lo schietto tipo e il carattere puro della speciale e divulgatissima industria milesia.

Alcune poche scene sono ancora di stile arcaico; ma il maggior numero di esse appartiene all'arcaismo raffinato e progredito e parecchie allo stile rigido severo non mai abbandonando la tradizione dell'arte ionica, per modo che tutte insieme abbraccino il grande periodo d'arte intorno al cinquecento, estendendosi dallo scorcio del VI secolo a non oltre il 470-460 avanti Cristo.

Scene e rappresentazioni dei rilievi.

Le scene che vi sono figurate, traducono col linguaggio dell'arte le idee che gli antichi avevano della vita d'oltretomba e si svolgono strettamente intorno alle

[1] [illegible] I, pp. [illegible]

mistiche credenze sull' Hades, il recesso gigantesco della terra, dove, quando l'uomo lascia la luce d' Helios, Hermes Kyllenios *χθόνιος* ne conduce l'anima immortale, e dove la esistenza ultramondana rappresenta ciò che il defunto faceva comunemente in vita, così che per i morti continuassero nell'Averno le terrene vicissitudini. Colà i giusti, coronati, passano il tempo in una eterna ebbrezza *μετὰ θεῶν* e la vita per loro è felice.

Sono i concetti che si deducono dalle reliquie dei poemi orfici sui premi nell' Hades, poemi che si diffusero nell'Italia meridionale, dove le scuole pitagoriche erano fiorenti negli ultimi decenni del VI secolo e nei primi del V. Tali poemi descrivevano il viaggio dell'anima all' Hades e lo stato di essa tra gli Inferi, insegnando che chi avesse seguito le dottrine dei misteri, si sarebbe purificato ed avrebbe ottenuto la beatitudine eterna.[1]

Ne rinvigorisce il culto dei morti eroicizzati e quello delle divinità chthonie che alla vita futura presiedono, culto che dà materia ai soggetti dei nostri *ex-voto*, sui quali noveriamo la visita alla porta di una tomba, le offerte ai defunti, la rappresentazione delle divinità dell' Hades, il ratto simboleggiante la morte e la partenza per l'Averno, l'abbigliamento funebre, le quiete occupazioni del gyneceo e tutto il governo della casa, che perdura fra l'eterna beatitudine degli Inferi.

È un materiale prezioso, nel quale ha gran parte il simbolismo ellenico consono con le idee che rappresenta, materiale che per il contenuto va messo in relazione coi monumenti ove i morti sono eroicizzati e idealizzati, e colle rappresentazioni vascolari dell' Italia meridionale, che si riferiscono alle scene elisiache e al culto dei morti.[2]

E come Persephone regna con Pluton nell' Hades *καὶ τοὺς τῆς γῆς μυχοὺς ἐπιτροπεύει καὶ ζωὴν ἀποφέρει τοῖς ἐσχάτοις τοῦ παντὸς καὶ ψυχὰς μεταδίδωσι τοῖς παρ' ἑαυτῶν ἀψύχοις καὶ νεκροῖς*,[3] così quella dea prende il sopravvento sullo stesso suo divino sposo; e a lei i doni, i sacrifizi per renderla propizia, a lei le invocazioni perchè introduca il defunto con benevolenza nelle felici dimore dell' Hades, il regno dei beati.

Ce lo dicono le celebri laminette auree del IV secolo, trovate a Thurioi e a Petelia, e interpretate dal Comparetti, le quali contengono l' invocazione dell'anima del morto alla divinità infernale per essere ammessa nel regno dei beati. Dice l'anima: « io sono venuta via da un cerchio di dolori e di patimenti e con piedi veloci ho raggiunto la desiderata corona e mi sono ricoverata sotto il seno di Persephone ».

[1] OLIVIERI, *Contributo alla stor. d. cult. gr. nella M. Gr. e nella Sic.* in *Arch. st. per la Sic. Orient.* Anno I, p. 19 e seg.

[2] PATRONI, *La cer. ant. dell' It. merid.*, p. 153 e ss.; PELLEGRINI, *Cat. dei vasi ant. dipinti delle coll. Palagi ed universitaria.*

[3] Framm. orfico 210.

[illegible] la chiama felice e beata e le dice « tu sarai un dio invece di un mortale ». Oppure le laminette ammoniscono l'anima che, lasciata la luce del sole, con la morte non ha patito danno, e sarà dio anzi che miserevole uomo. « Addio, addio! o tu, che prendi la buona via verso i prati sacri e i boschi di Persephone ».[1]

[illegible]

Naturalmente la vita d'oltretomba s'aggira intorno al dominio, alla volontà e alla benevolenza della grande dea, di Persephone-Kore, il cui mito alita e traspare fra i soggetti dei nostri rilievi.

Allo studio dei quali conviene ora dar opera rapida e succinta.

[1] [illegible]

Visita alla tomba.

I. Taluni avanzi di πίνακες arcaici, che possono attribuirsi allo scorcio del VI secolo, sembra rappresentassero una donzella sacrificante ad una tomba.

Fig. 1.

La scena si ricostituisce soltanto dallo studio dei frammenti diversi, i quali, per altro, non integrano nessuna delle tavolette a noi pervenute molto manchevoli (figg. 1 e 2).

Il soggetto è semplice: una ragazza di profilo verso destra sta presso la porta di un sepolcro monumentale in atto di fare un' offerta.

La visita alla tomba è un soggetto molto comune, che si ripete sulle lekythoi attiche e sui vasi pugliesi in generale.

Questo personaggio muliebre ci è dato quasi interamente dall'avanzo in quattro pezzi, riprodotto nella fig. 1: la fanciulla, alta 17 cm. e di rilievo abbastanza spiccato, veste tunica ed himation di costume ionico: sotto la stoffa che strettamente aderisce alla persona, si delinea tutta la forma corporea nelle rigide curve del contorno; così che le pieghe della tunica si raccolgono dinanzi e cadono in fascio verticalmente fra le gambe, mentre dal braccio sinistro piegato a gomito piomba giù il drappo del mantello con la regolarità convenzionale delle pieghe e coi risvolti ondulati e simmetrici degli orli. La capigliatura, legata intorno al di sopra de la fronte da una benda a nastro, scende dietro le spalle nel costume arcaico. È notevole la forma del capo a cranio allungato e schiacciato, ancora del tipo arcaico. Naturalmente i tratti del volto portano la espressione e i caratteri dell'arcaismo: fronte poco ampia; sopracciglia accentuate che s'incurvano a grande arco; occhi a mandorla e un po' obliqui, eseguiti di prospetto; zigomi sporgenti, narici fortemente espresse, labbra tumide, mento stretto e rivolto alquanto in su.

Nella mano destra la donzella reca un oggetto, l'offerta, forse un pane.

Altri cinque frammenti ripetono sempre l'uguale personaggio: uno manca soltanto della parte superiore, dalle spalle in su (v. fig. 1 a destra in basso); due offrono solo la parte inferiore delle gambe; un quarto dà la figura dall'anca in giù con la variante dell'avanzo di una benda sacrificale, meglio caratterizzando la giovane per una figura sacrificante (v. fig. 1 a destra in alto); il quinto frammento esibisce solo la mano con l'offerta, e parte della tomba (v. fig. 2 a sinistra in alto).

Questa è raffigurata nell'ordine ionico con cornice di astragali e mensole a voluta; ne è base un alto scaglione ed ha la porta chiusa con due imposte, fortemente consolidate entrambe da tre fascie a borchie e bulloni, e provviste nello specchio superiore l'una di serratura, l'altra di maniglia (v. fig. 2).

Le tavolette avevano il fondo coperto di rosso vivo; il resto della coloritura è scomparso, meno qualche residuo di bianco sulla donzella e sulla tomba.

Culto dei morti eroicizzati.

Ho già accennato ai caratteristici monumenti dell'arte vascolare nell'Italia meridionale, che son vasi sepolcrali simbolici sui quali si svolge ampiamente nelle rappresentazioni, a traverso le teorie dei misteri, il misticismo ellenico intorno ai concetti che i greci avevano della vita futura e dello stato delle anime dopo la morte, con scene funebri ideali relative alla persona defunta che è figurata come era in vita tra le abituali sue occupazioni domestiche.

Il culto alla tomba, all'*heroon*, si associa al culto per i morti stessi, che sono concepiti come esseri viventi, ma idealizzati quali *heroes* e così adorati: per modo

che le offerte che si solevano prestare alla tomba o in essa includere erano dai superstiti idealmente portate ai defunti eroicizzati.

Queste rappresentazioni simboliche dànno soggetto alle tavolette fittili votive di Locri, dove le scene sono generalmente composte di due parti: i defunti che siedono sul trono e dinanzi a loro gli offerenti, gli adoranti che si avvicinano recando i doni e le offerte.

II. Un avanzo di tavoletta in quattro pezzi, eseguito con mirabile finezza (fig. 3), contiene la rappresentazione di una edicola nello stile ionico, coronata di ovoli e munita di mensole a voluta: la porta, su fondo rosso, è decorata di elegantissime rosette. Dentro l'edicola una ragazza di profilo verso sinistra reca nella mano e sull'avambraccio sinistro un ricco cofano di tipo ionico, con piedi ad artigli e con ornamenti di borchie e rosette. La figura di donzella coi capelli divisi su la fronte e chiusi nel *saccos* e con vaghi orecchini a rosette, è trattata nell'arte dei primordi del V secolo: la stoffa dell'abito appare tempestata di punti in rilievo, e cioè dei così detti βόστρυχοι; la stoffa medesima è abbottonata a larga manica lungo il braccio fino al gomito.

Fig. 3.

Dimensioni del frammento: largh. mass. cm. 14; mass. alt. cm. 16. Tracce di policromia in rosso e in celeste su spalmatura di latte di calce.

Si potrebbe qui pensare che sia appunto rappresentato un sepolcro a camera, un *heroon*, dove la donzella offra alla defunta, che doveva star seduta di fronte, la cassetta degli oggetti per l'abbigliamento funebre.

III. Così il bel frammento ricomposto da quattro pezzi e riprodotto a fig. 4 potrebbe rappresentare una morta eroicizzata, che tenga in mano un cofanetto e un *kalathos*, oggetti della vita muliebre, ricevuti da una offerente.

Il rilievo esprime una giovine donna dalla lunga chioma disciolta per le spalle, vestita di himation rosso e di chitone bianco a pieghe nel costume ionico, e seduta sopra una sedia con spalliera che nei lati termina superiormente in testa d'uccello.

Fondo della tavoletta colorato in celeste; capelli rossi e carni bianche; cassetta e *kalathos* pure in bianco. Dimensioni del frammento: alt. mass. cm. 10; mass. largh. cm. 12.[1]

IV. Con la rappresentazione del tipo II si collega nel soggetto simbolico un frammento, in otto pezzi, che restituisce la parte superiore media d'una tavoletta votiva coi due fori per la sospensione e con tracce di color rosso (fig. 5).

A sinistra, cassetta di oggetti per abbigliamento, con decorazioni a meandro semplice, linee ondulate sciolte e rosette. A destra, gallo sopra la mano di una figura, della quale resta soltanto l'avambraccio destro. Dimensioni: cm. $10\,{}^{1}/_{2} \times 10\,{}^{1}/_{2}$.

Il cofanetto doveva essere portato da una figura di offerente ad un personaggio *catachthonio*, caratterizzato dal simbolo del gallo sacro.

[1] [illegible]

V. La fig. 6 fa vedere un buon frammento di cm. 14 ½ d'alt. e 13 di largh., il quale ha scarse tracce di color rosso.

Un altro pezzo, con avanzi di policromia in celeste, rosso e bianco, ripete la stessa sedia pieghevole, un δίφρος, con due cuscini e l'estrema parte della donna che vi sta seduta appoggiando i piedi sopra un alto sgabello a tre gradini.

Fig. 6.

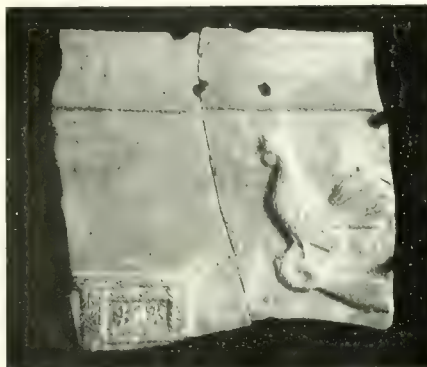
Non possiamo determinare se qui sia significata una divinità in trono, anzi che una morta eroicizzata nel simbolo della sposa o signora seduta. La foggia del δίφρος si confronta nelle opere dell'arte ionica con quella di un simile seggio, su cui è assisa la figura di Agamennone nel bassorilievo arcaico in marmo, trovato a Samotracia e conservato nel Louvre.[1]

VI. Un avanzo, il cui rilievo è tratto da eccellente matrice di accurato stile arcaico, raffigura la parte inferiore di una coppia di personaggi che stanno su di un ricco sedile policromo di tipo milesio (fig. 7): l'uomo siede alla sinistra della donna.

Fig. 7.

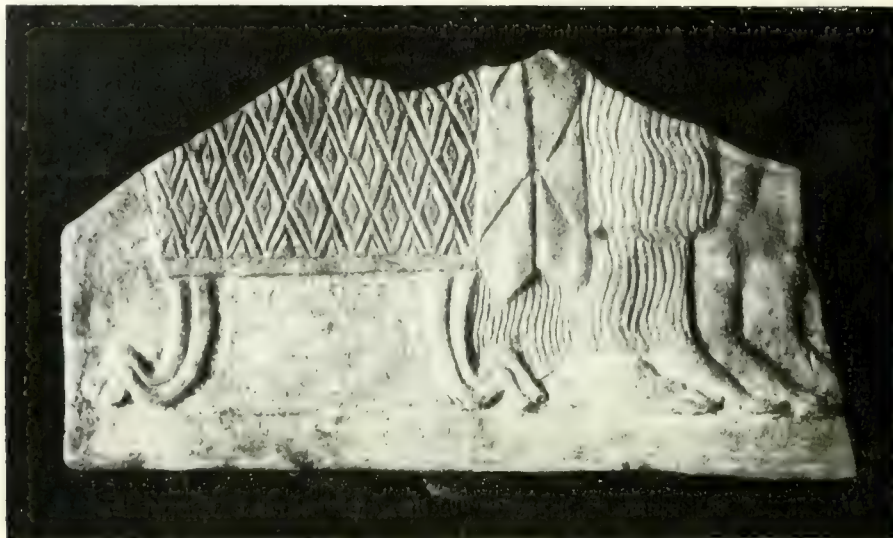
Si contano altri avanzi frammentari di simile soggetto, il quale pare riferirsi al culto dei morti e rappresentare due sposi, l'eroe e l'eroina; considerando altresì come in qualche esempio sia espressa sotto il seggio la figura di un'arpia-sirena, ibrida concezione ionico-orientale di un essere in parte donna, in parte uccello, simbolo del genio funebre.

VII. Così il frammento in due pezzi, dato a fig. 8, esibisce la parte superiore di una di codeste coppie sedute in trono, dove l'uomo sta alla destra della donna; quegli ha la phiale in mano per la libazione; questa è diademata, col capo posteriormente coperto alla maniera di matrona, e nel medesimo atto di trarre con la mano innanzi al volto il velo, come

[1] Perrot, *H. d. l'art*, Vol. VIII, p. 348, fig. 152.

[illegible] stele funeraria del museo di Sparta.[1] Dimensioni massime, cm. 18 d'altezza, [illegible] di larghezza.[2]

VIII. Un altro frammento in due pezzi, largo cm. 6, alto 11, reca la parte superiore di una coppia di figure idealizzate sotto forme giovanili nello stile rigido con spiccata impronta d'arcaismo (fig. 9). La donna è in veste ionica con l'himation, ha i capelli cinti di benda e scendenti giù per la nuca, e porta orecchini a sfera: la mano sin. chiusa a pugno e la destra aperta con braccio piegato a gomito. A la sua sin. è un giovane col capo laureato e inclinato in espressione di tristezza.

Fig. [illegible]

Troppo poco ci è rimasto delle due figure, tanto da essere difficile determinarne il significato: sembrerebbero piuttosto due adoranti; ma nessun altro avanzo ci suffraga per ricostituire anche parzialmente la rappresentazione, a cui le dette figure si riferiscono. Tuttavia per analogia coi tipi VI e VII possono rappresentare i defunti: la donna in atto di meraviglia (mano aperta) per veder compàrire i superstiti.

IX. Oltre le rappresentazioni degli sposi defunti c'è anche quella del solo defunto seduto col suo lungo bastone (σκῆπτρον), come si trova sulle facce orientale, settentrionale e meridionale della tomba delle Arpie di Xanthos.[3] Ce lo mostra un fram-

[1] [illegible] Vol. VIII, pp. 132-134, fig. 73.

[2] [illegible] fondo celeste. Un altro piccolo frammento esibisce la testa [illegible] un poco del velo portato dalla donna sul capo [illegible] tratto evidentemente da una matrice di [illegible].

[3] Perrot, [illegible] Vol. VIII, figg. 116-118.

mento in due pezzi, che costituisce parte del lato sin. di un πίναξ, lasciando vedere il tronco di un personaggio scettrato, seduto di profilo a dr. in seggio che non ha schienale: il mantello, che scende dall'omero sinistro, copre la figura dalle anche in giù (avanzi di color rosso): la faccia del sedile è decorata a pennello con rombi in rosso sulla spalmatura di bianco (fig. 10).

Fig. [illegible]

Fig. 9.

X. *Rappresentazioni frammentarie di uomini nel tipo virile dell'arcaismo progredito.* Facevan parte di altrettanti *ex-voto*: le figure sono tutte barbate, col mantello che da l'omero sinistro lascia per intero ignudo il petto:

a) personaggio di cui resta la barba con tutta la nuca fino al braccio destro, intorno al quale si ravvolge il mantello: è di profilo a destra: la struttura del corpo è trattata in maniera molto evoluta e di spiccato realismo a robusti muscoli e forme pingui con espressione esagerata del capezzolo: tracce di celeste sul fondo, rosso marrone nella barba e ne' capelli, rosso roseo sulla carne: il pezzo appartenne al lato sin. di un *pinax* (v. in fig. 11);

b) parte superiore di figura virile, volta di profilo a destra: l'himation dalla spalla sin. cade dietro la schiena, lasciando scoperto tutto il braccio destro, che è piegato ad angolo retto, reggendo su l'avambraccio un cofanetto (v. in fig. 11): è un

[illegible] di fronte doveva stargli la persona defunta a cui porgere la cassetta: cfr. i tipi II e IV (figg. 3 e 5);

c) frammento simile al precedente, colorato in celeste nel fondo, in rosso roseo nelle carni e in bianco nel cofanetto (fig. 12);

d) testa virile di profilo a dr. con barba colorata in celeste e carni in rosso roseo: faceva parte del lato sin. di un *pinax* (v. in fig. 11).

XI. Come sui vasi funebri dipinti gli uomini d'arme sono rappresentati in arnese di guerra o conducono pel morso un cavallo, nello stesso modo sono figurati sugli *ex-voto* locresi i *guerrieri defunti*.

La fig. 13 riproduce l'avanzo di un guerriero che tiene il braccio dr. sollevato col gallo sulla mano, attributo e simbolo infernale: porta chitonisco, corazza, clamide, elmo e scudo; gli stava vicino un giovinetto: residui di policromia in celeste e rosso.

Fig. 13.

La fig. 14 presenta un altro simile pezzo con quasi l'intero scudo e parte delle coscie colorate in rosso.

Un terzo frammento contiene l'orlo inferiore dello scudo a triplice giro di punteggiatura in rilievo, e le coscie fino ai ginocchi. Un quarto la parte superiore dell'elmo; un quinto e un sesto gli scudi rotondi; un settimo lo scudo di ugual foggia, ma con la cerva per ἐπίσημα.

Fig. 12.

Basta guardare la scena di combattimento davanti a Troia nel bassorilievo del fregio orientale del Tesoro di Cnido[1] per riconoscervi esattamente il tipo e lo stile dei guerrieri che ci porgono le nostre tavolette, e non solo nel loro armamento, ma nella vigorosa trattazione della muscolatura e particolarmente nella medesima espressione forte ed esagerata delle ginocchia (terzo frammento, non riprodotto). La testa del giovinetto nella fig. 13 ricorda invece la bella testa colorata in marmo pario del giovane dell'Acropoli di Atene,[2] che segna la fine dell'arcaismo progredito nei principî del V secolo. Ed è altresì da osservare che la fisonomia del guerriero è eseguita con un po' più di libertà che nel giovinetto, nel quale sembrano meglio mantenuti il carattere e la tradizione di un'arte che si trasformava rinnovandosi.

Fig. 13.

Fig. 14.

XII. Una testa di fanciullo simile per lo stile a quella della fig. 13 si vede sopra un altro resto di *pinax*, riprodotto a fig. 15 e ricomposto da cinque pezzi con

[1] PERROT, op. cit., VIII, pp. 370 ss., figg. 168, 169.

[2] [illegible] pp. 643 ss., tav. XIV. — COLLIGNON, [illegible] Vol. I, p. 382, fig. 184.

[illegible] massima di cm. [illegible] [illegible] di larghezza: vi è rappresentata una donna in costume dorico con l'himation, la quale tiene sollevato il braccio dr. ed accompagna un fanciullo che la precede col braccio sin. coperto sotto l'himation, portando un incensiere (*thymiaterion*) nella destra.

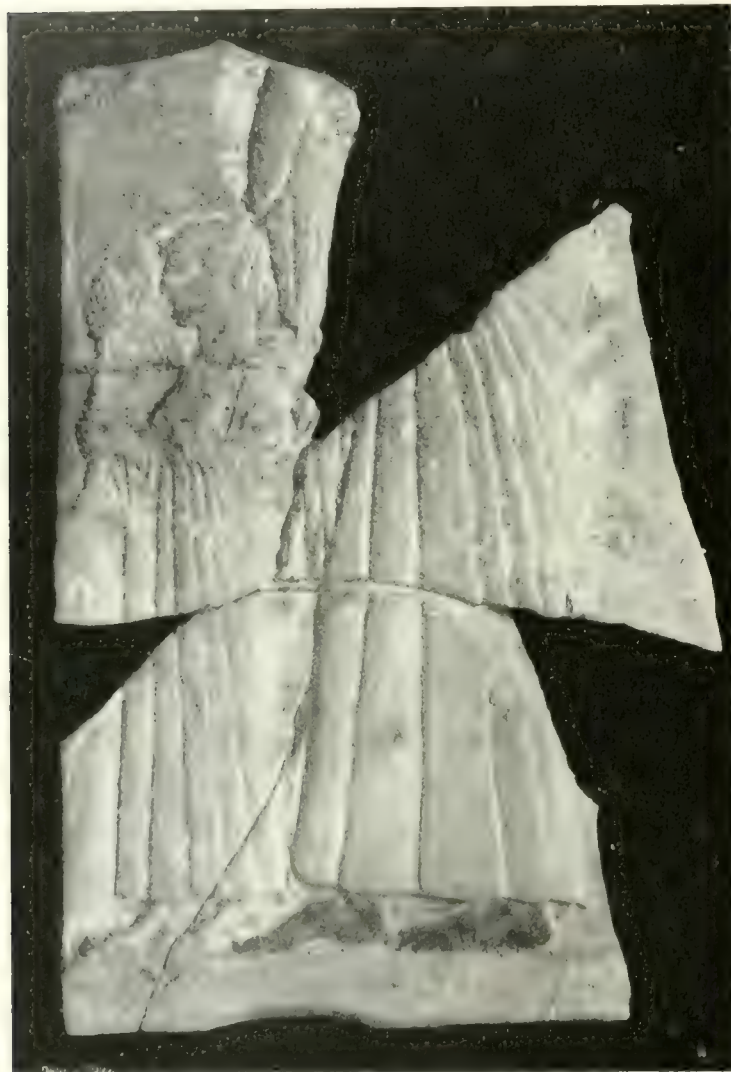



Fig. [illegible]

La tavoletta, di lavoro commerciale affrettato, è poco modellata.

XIII. *Guerriero col suo cavallo.* Fig. 16. *Pinax* ricomposto da sedici pezzi, largo cm. 28, alto 22, con fondo in celeste su bianco, cornice superiore ad ovoli alternamente coloriti di celeste e di rosso su latte di calce, e semplice lista plastica inferiore coperta di rosso.

Il soggetto è singolare e non si ripete in altri frammenti. Un guerriero precede a piedi verso dr. il suo cavallo, volgendo il capo indietro di tutto profilo per guardarlo. Il quadrupede cammina al passo ed è interamente riservato nel latte di calce: ha corpo smilzo come piaceva di fare ai greci, e la coda ne è trattata nel convenzionalismo arcaico. Il viandante è colorato in rosso, meno l'occhio che è bianco a semplice ovale di prospetto in rilievo: la gamba sin. innanzi, il braccio dr. lungo il fianco a pugno chiuso come per reggere la briglia onde trarsi dietro il destriero, briglia che doveva essere espressa a color rosso. Tiene una lunga asta bianca sulla spalla sinistra, porta in

capo un elmo conico, probabilmente di cuoio, riservato in bianco, con la falda anteriormente tesa in giù a visiera e rialzata dietro, con paragnatidi e paranuca: sotto una spece di corazza esce il lembo a pieghe di un chitonisco bianco, e sopra indossa la clamide in rosso col lembo superiore rovesciato in fuori e allacciato su l'omero destro in modo da averne protetto il petto. Rilievo spiccato; stile ancora arcaico del principio del V secolo. È il guerriero eroicizzato, che torna vittorioso da la guerra.

Fig. [illegible].

XIV. Παῖς κελητίζων. Due pezzi recano ciascuno la gamba sinistra di un efebo a cavallo: del quadrupede rimane soltanto poco, e d'uno si vede sotto il collo il pettorale adorno nel mezzo con una bulla a rosette. È il παῖς κελητίζων, quale si conosce dai frammenti statuari del museo dell'Acropoli di Atene, del tempo dell'arcaismo progredito,[1] frammenti dove il corpo e la criniera dei cavalli[2] sono trattati come nel destriero della tavoletta precedente.

[1] COLLIGNON, op. cit., I, p. 378, fig. 180.

[2] Cfr. anche l. c., fig. 181, e PERROT, op. cit., Vol. VIII, figg. 326-327.

[illegible] l'idealizzazione dei defunti sotto forma di giovani efebi, come sulle stele sepolcrali attiche vediamo gli efebi montare i loro cavalli. Ma troppo poco ci è rimasto di tal genere di rappresentazioni sui nostri *ex-voto*, per poter dare fondamento a qualsiasi ipotesi.

La morte — La partenza per l'Hades.

Nei tipi IV e XI (figg. 5 e 13) abbiamo veduto il simbolo del gallo che sarà frequente sui nostri *anathemata* quale offerta al defunto o attributo funerario. Già si vede in mano di uno degli adoranti od offerenti nel bassorilievo della stele sepolcrale di Chrysapha, ora al museo di Berlino;[1] nè è estraneo all'arte ionica, perocchè lo offre il fanciullo all'ἥρως rappresentato sul fregio orientale della tomba delle Arpie conservata nel museo britannico.[2] Tali rappresentazioni, piene di spiritualità e di quiete, sono certo informate al medesimo ordine di idee artistico-morali che hanno presieduto alla composizione dei nostri rilievi dedicati al culto dei defunti.

Del resto noteremo nei numerosi nostri frammenti troppa diversità di tipi, a cui il gallo è attribuito, per poter pensare esclusivamente a divinità catachthonie; mentre questa medesima pluralità di tipi più induce a confermarci nella opinione, che il gallo debba anche intendersi come simbolo del culto funerario alla moltitudine dei defunti. E ne è evidente prova la stele attica di Antiphanes del museo nazionale di Atene, sulla quale è graffito a contorni dipinti il gallo[3] che presiede alla tomba, e che della tomba stessa è simbolo.

Noi troviamo comunemente il gallo raffigurato sulle ceramiche corinzie e italo-corinzie, dove si vede anche affrontato con la sfinge, altro simbolo funerario; così galli affrontati tra sfingi retrospicenti sono sull'anfora attica della collezione Palagi di Bologna; un fregio di galli è pure nell'anfora di Nicosthenes della medesima raccolta[4] e tale rappresentazione si ripete frequente sulle kylikes attico-arcaiche dei piccoli maestri, le quali ci provengono dai corredi sepolcrali delle tombe. Ma più significante di tutte pel nostro caso è la scena dipinta sull'anfora ionica di stile affettato, appartenente alla collezione Palagi, dove una figura virile in colloquio erotico con un giovine (*l'eromenos*) tiene nella dr. un grosso gallo appoggiato contro il petto.[5]

Questo animale sacro alle divinità della luce e a quelle della salute (Asclepios), facilita l'entrata alla porta dell'Averno e il viaggio a traverso le tenebre nell'Hades.[6] Tale simbolica concezione è illustrata dal giovane ignudo che tiene un

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible]

[4] [illegible]

gallo con ciascuna delle mani, mentre due cagne tentano di assaltarlo: lo si vede sul frammento di un sarcofago di Clazomene nel *British Museum.*[1] Le due cagne sono i demoni che impediscono il passaggio del defunto nel suo cammino verso l'*al di là;* ma i galli col loro schiamazzo svegliano la luce e spaventano i demoni. Due altri grandi galli ornamentali stanno a destra e a sinistra del gruppo, certamente come *apotropaia.* Così noi troviamo il gallo simbolicamente in mano alla defunta nelle scene di morte sugli *ex-voto* di Locri.

Fig. 16.

La morte è considerata per eufemismo come cosa quasi divina, e le donne vi si apprestano adorne come per andare a nozze con Hades, il quale fa rapire la defunta da un suo servo, un δαίμων, un *Thanatos*, che la afferra e la porta via violentemente sul carro fatale trascinato all'Hades da immortali cavalli alati e guidato talvolta da Hermes psychopompos chthonios. Per modo che la morte sia simboleggiata con una scena di ratto che rappresenta la partenza per l'Hades.

XV. Ἑρμῆς ψυχοπομπὸς χθόνιος. — L'Hermes psychopompos, con ali ai talloni, in chitonisco e clamide, il quale precede e conduce un cocchio tirato da due pegasi, appare frammentariamente sopra un resto di *pinax* in quattro pezzi, che ne costituiscono la parte inferiore sinistra (fig. 17). Alt. cm. $13\,{}^1/_2 \times 21$ di larghezza.

[1] Loeschcke, *Aus der Unterwelt*, Dorpat 1888. Cfr. Dennis, *Journal of Hellenic Studies*, IV (1883), p. 20.

Il soggetto è integrato da un altro *pinax* frammentario in quindici pezzi (fig. 18), dove del divino conduttore rimane soltanto un gomito e un po' di panneggiamento davanti alle teste dei due cavalli alati. Nel cocchio è stata portata sulle braccia da un giovane una donna in chitone con *apoptygma*, la quale tiene un gallo sulla dr. e protende il braccio sinistro a mano aperta per indicare lo spavento e la drammaticità

del ratto. La tavoletta votiva porta il foro di sospensione in alto, ed ha tracce di colorimento in rosso: è alta cm. 20 ed ha una massima larghezza di cm. 27. Stile improntato ancora all'arcaismo.

In queste due *tabulae votivae* riconosciamo senza dubbio la rappresentazione di Hermes che conduce e guida la defunta all'Averno, funzione del divin messaggero accompagnante i morti all'Hades, che ci è già narrata nell'esordio del canto XXIV dell'Odissea, luogo considerato fino dall'antichità come una interpolazione orfica nel poema omerico.

Scene di ratto.

XVI. Un *pinax* di cm. 22 ½ in alt. e 29 ½ in larghezza, provvisto d'una coppia di fori per sospensione, con tracce di color celeste nel fondo, rotto in dieci pezzi e frammentario inferiormente a dr., ha lo stesso soggetto di ratto, trattato nel me-

Fig. ..

desimo stile dell'arcaismo progredito (fig. 19). Le ali aperte e alzate degli ardenti cavalli lasciano ancora vedere gli avanzi di un colorimento in verde cupo. È assente in questo rilievo la figura dell'Hermes. Il cocchio colorato in rosso; e sul cocchio la identica scena.

Un giovane con l'himation cadente al di sotto del petto e i lembi gettati dietro le spalle, ha presa la donna, e guardandola in viso col capo di profilo a sin., la stringe avvinta a sè, e la regge col braccio dr. dietro la schiena, tenendola afferrata con la mano dr. alla spalla e con la sin. sotto le ginocchia.

[illegible] che è in mano della donzella, ha coloritura di verde scuro: reliquie di rosso sui due personaggi.

L'arte ionica nel fregio meridionale del tesoro di Cnido ci dà il ratto delle Leucippidi per opera dei Tyndaridi.[1]

Genericamente qui è una scena di rapimento, una ἁρπαγή, spesso ripetuta sulle *tabulae votivae* di Locri con identità nell'aggruppamento delle due figure. Vi ha sempre il giovane che, sollevata sulle braccia la donzella, la rapisce e porta via sopra un cocchio tirato verso sin. rapidamente da cavalli alati, sul qual cocchio egli ha già messo, alla maniera arcaica, il piede dr., mentre tiene il sin. appoggiato sulla punta in terra nell'attitudine di salire. La donna ha sempre il gallo nella destra, meno che in un solo frammento, dove essa tiene in mano un pomo.

Al contrasto e al movimento psicologico dei due personaggi corrisponde con indovinato motivo artistico il contrasto e il movimento delle pieghe negli abiti, le quali tuttavia nel loro insieme mantengono quanto più è possibile una simmetrica armonia.

La principal differenza tra le diverse tavolette di tal genere consiste nel vario trattamento dei cavalli, fantasticamente espressi con le ali dei pegasi, concezione famigliare dell'arte ionica, come appare sul fregio del lato occidentale del tesoro di Cnido, dove il carro su cui monta Athena è tirato da cavalli alati, il cui impeto Hermes frena stando loro di fronte [2].

[1] [illegible] VIII pp. [illegible]

[2] [illegible] VIII fig. 164 e p. 360. [illegible] rilievi che contengono frammenti di scene del tipo XVI: *a*) Metà superiore di *pinax* in cinque pezzi, largo [illegible] rilievo rimangono i due personaggi dalla cintola in su, e la parte anteriore alta dei cavalli, frammentata nelle ali: mass. alt. cm. $17^1/_2$. Tracce di celeste nel fondo e di rosso nelle figure. Costantemente la figura femminile ha il volto di profilo a dr., contrapposto al viso [illegible] un *pinax* con il gruppo del ratto, parte del carro e una coda dei cavalli: mancano la testa del giovane e la fronte della donna: mass. alt. cm. 15, largh. mass. [illegible] dei due personaggi, mancando la spalla dr. della donna, i piedi di essa e il piede sin. dell'uomo: rosso sulle carni, latte di calce sulla stoffa, tracce di rosso e di celeste sul fondo. Dim. mass., cm. $17^1/_2$ in alt. e $12^1/_2$ in largh.: rimangono anche i fori di sospensione, di cui uno per metà. *d*) Framm. in due pezzi coi due personaggi, meno la testa e il piede dr. del giovane, e meno la parte superiore della donna: mass. alt. [illegible] $14^1/_2$, largh. mass. cm. $7^1/_2$. [illegible] Framm. in due pezzi, alto cm. 16, largo $5^1/_2$, recante la parte inferiore del gruppo col braccio e mano sin. (color rosso) del rapitore e un avanzo di ruota. *f*) Framm. con la parte inf. del gruppo e un avanzo di ruota: tracce di rosso. *g*) Figura del giovine da la vita in su, con parte del viso e il braccio proteso della donna. *h*) Framm. su cui resta il giovine dal petto in su (carni colorate in rosso, himation in bianco) e parte del braccio della donna (latte di calce). *i*) Avambraccio e mano sin. della donna con la parte sup. sin. del giovine. *j*) Testa del g. e braccio sin. della d. (reliquie di rosso). *k*) Busto del g. mancante della parte sup. del capo (rosso sulle carni). *l*) Metà sin. del busto del g. *m*) Petto del g. e testa del gallo che teneva in mano la donzella. *n*) Spalla con parte del br. sin. del g. (carne in rosso, himation in bianco). *o*) Testa e spalle della fig. muliebre. *p*) Testa della fig. mul. (viso bianco, capelli in rosso). *q*) Tronco di ambedue le figure (residui di rosso). *r*) Tronco della fig. femm., petto e br. della maschile. *s*) Tronco della fig. femm. recante in m. il gallo. *t*) Id. in due pezzi: restano anche la m. sin. e il ginocchio del g. *u*) Tronco della fig. femm. col [illegible] in mano nel framm. resta anche la punta delle

XVII. Una variante di codesta rappresentazione è offerta dall'aggiunta del *kalathos* rovesciato tra le zampe dei pegasi, dal quale cadono gli oggetti in esso contenuti. Tale specie di canestro, comunemente usato nel *gyneceo* per deporvi la lana che le fanciulle filavano, serviva anche per mettervi fiori e frutta, e trovasi di frequente sui monumenti dell'arte antica presso Persephone e le compagne che la circondavano, quando ne avvenne il rapimento, mentre essa coglieva fiori.[1]

Nelle nostre scene di ἁρπαγή il *kalathos* rovesciato, oltre ad essere forse il simbolo del *gyneceo*, del luogo da cui la donna fu tolta con violenza, indica ancor più efficacemente la confusione e la rapidità del ratto, riuscendo così un mezzo artistico per esprimere più significatamente il tumultuoso e improvviso movimento dell'azione.

Un frammento di *pinax* in cinque pezzi che si ricongiungono, presenta appunto tale variante: esso contiene i due pegasi al galoppo, mancanti delle teste; del cocchio rimane il timone e parte della ruota; della figura muliebre la schiena (dove si veggono le dita della mano dell'uomo che tiene stretta la giovane) e un po' dei capelli raccolti dietro l'occipite. Il *kalathos*, ornato artisticamente, porta nel mezzo una fascia con greca. Dimensioni massime del frammento: altezza cm. 22 $^{1}/_{2}$, larghezza 18 $^{1}/_{2}$.

Un altro frammento di *pinax* in cinque pezzi, con reliquie di color celeste nel fondo, ha i pegasi, de' quali mancano le cervici, le teste e lo sviluppo delle ali; ed ha parte del cocchio colorato in rosso con avanzo della gamba dr. del rapitore e con parte del tronco muliebre: sotto i pegasi è il *kalathos*.

Lo stesso *kalathos*, sempre rovesciato, è ripetuto, tra zampe equine, in parecchi rottami di *pinakes*.

XVIII. C'è altresì da notare un frammento, in cinque pezzi, del lato inferiore di una tavoletta, la quale aveva la stessa rappresentazione di ratto; se non che dinanzi al carro è espressa convenzionalmente una sola coda dei cavalli, e di questi si vede l'estrema parte posteriore; e nel carro è eccezionalmente omesso il timone: sopra il carro rimane la gamba dr. del rapitore e un lembo di veste della donna:

ali dei cavalli. v) Parte dr. sup. della fig. mul. e punta delle ali dei cavalli. *w*) Testa della donzella (viso bianco, capelli in rosso) e punta delle ali dei cavalli (tracce di celeste nel fondo). *x*) Testa della donz. e punta delle ali dei cavalli. *y*) Parte posteriore della fig. mul. dal capo alla spalla dr., e punta dell'ala dei pegasi. *z*) Braccio dell'u. che afferra la donz. sotto le ginocchia (color rosso). α) Ginocchio dr del g. con parte del panneggio muliebre (rosso su fondo celeste). β) Lembo di chitone e piedi in rosso della d. γ) Lembo di chit. e piede s. della d. δ) Lembo di chit. in rosso (fondo celeste) e frammento di cerchio di ruota. ε) Piede sin. dell'u. (color rosso), piedi (latte di calce) e lembo di veste della d., e gran parte della ruota del cocchio. ζ) Piede s. dell'u., piedi e lembo del chit. della d., avanzo di cerchio della ruota (rosso sul rilievo, tracce di celeste sul fondo). η) Framm. in due pezzi: lembo di veste muliebre, ruota, cocchio (rosso) e punta di coda equina.

[2] DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des Antiq. gr. et rom.* V. Calathus.

mass. alt. cm. 11, mass. largh. 11 $^1/_2$. La coda equina è trattata in modo convenzionale come sugli altri *pinakes*, essendo i crini significati a righe parallelamente ondulate.

Due altri pezzi simili fra di loro, ciascuno col carro colorato in rosso, mancante della parte inferiore della ruota e provvisto del timone, portano espressa soltanto una coda di cavallo, diversamente eseguita a rilievo spiccato, fusolata in fondo e coi crini a groppi ravvolti: in uno dei due pezzi si vede anche il piede destro della figura muliebre, il quale, invece che penzolare dietro la ruota come nelle altre numerose tavolette, è portato un po' più indietro, e si scorge tra i raggi e il cerchio della ruota stessa. Tale diversa posizione del piede della donna adduce una lieve variante nella rappresentazione del rapimento, variante ripetuta sopra un terzo frammento che reca una parte di ruota del carro e lo stesso piede dr. col lembo di veste della donna, come pure sopra un pezzetto ancor più piccolo con resto del cerchio della ruota, i piedi e il lembo della veste della donna.

XIX. Nella moltitudine dei rottami noto qui un pezzo del lato sin. di una tavoletta che rappresentava parimenti una scena di ratto, la quale nel tipo della composizione si rannoda con tal gruppo di ἁρπαγαί, se non che la scena è rivolta da sin. a dr. ed ha una qualche variante nei particolari.

Dell'uomo che porta su le braccia la giovane, rimane tutto il torace col braccio dr. e il collo (avanzi di color roseo): la clamide gli svolazza dietro la schiena ed è tempestata di punti in rilievo (βόστρυχοι). La donzella, di cui poco resta, non ha il solito gallo: tiene invece sollevato nella sin. un lembo dell'*apoptygma*; e la sua dr. che si vede dietro le spalle del rapitore, è semiaperta col polpastrello dell'indice avvicinato a quello del pollice, motivo vezzoso dell'arcaismo affettato.

Dimensioni mass. cm. 9 $^1/_2$ in alt., 7 $^1/_2$ in larghezza.

Per l'ermeneutica del simbolismo di questo nostro soggetto ci suffraga nei due primi esemplari del tipo XV (figg. 17 e 18) la presenza di Ermete psicopompo e negli altri l'elemento attributivo del gallo in mano alla donna.

Ormai nel presente studio si vede che il simbolo del gallo, non che a Persephone, alluda a tutto il regno misterioso dell'Hades e in generale ai defunti, così come ad essi possono riferirsi, quali offerte, anche gli oggetti medesimi che si attribuiscono alle divinità dominatrici dell'Averno e i frutti che sono simboli della terra vegetale, feconda, nella quale il regno delle ombre e delle tenebre è ravvolto, simboli che nello spirito dei misteri eleusini indicano i rapporti fra questa e l'altra vita.

Per me tuttavia la nostra scena di ratto è pur inspirata al mito di Hades e Kore nel suo mistico simbolismo che possa aver relazione con l'esistenza e il destino dell'uomo dopo la morte; per cui il ratto di Persephone rappresenterebbe mistica-

mente l'imagine stessa della morte, il passaggio dalla luce alle tenebre, dalla vita alla immortalità, dalla terra alle regioni sotterranee.

Così io sono per credere che la fanciulla rapita sul cocchio fuggente per fantastici cavalli sulla via dell'Hades, rassembri idealmente la morta nel trapasso violento da questa a l'altra vita, la morta il cui simbolo parrebbe essere appunto il gallo sacro all'Hades nel già accennato concetto ch'esso faciliti l'entrata alla porta dell'Inferno e ne protegga il viaggio a traverso l'oscurità. Il giovine è altresì una figura simbolica, un messaggero di Hades-Pluton, un Thanatos che per il Zeus Chthonios compie il rapimento. E l'atto medesimo di spavento significato dalla mano sinistra della donna indicherebbe il dolore e il terrore della fatale dipartita, lo sgomento momentaneo della morte, rappresentata simbolicamente come la partenza per l'Averno; mentre invece nel tipo XIX avremmo la significazione di uno stato modificato dell'animo della defunta, la quale, passato il primo momento del terrore della morte e del dolore del distacco, si rassegna e, tranquilla, si lascia condurre in quella beatitudine dell'immortalità che i misteri eleusini e gli insegnamenti orfico-pitagorici promettevano ai defunti.

XX. *Un secondo gruppo* di frammenti a rilievo più spiccato restituisce altri *ex-voto* con scena di ratto, ma di composizione diversa, la quale parmi venga meglio a corroborare il concetto da me qui sopra espresso per la ermeneutica del simbolismo di codeste rappresentazioni.

Fig. 20. Avanzo in sette pezzi dell'intera parte superiore di una tavoletta, larga cm. 33 per un'altezza massima di cm. 14 $^1/_2$.

Una giovine donna, in attitudine serena e tranquilla, tenendo graziosamente con la sinistra il lembo della stoffa che indossa sopra il chitone, sta in cocchio velocemente tirato da una pariglia di immortali destrieri alati, cui regge energicamente a braccia tese il giovine auriga con la clamide buttata su le spalle e cinto il capo di benda dalla fronte all'occipite: il tutto di profilo verso sinistra. Dietro restano una mano destra alzata in atto di agitazione e tre teste di figure muliebri, delle quali le prime due contrapposte e l'ultima di profilo a sinistra. Qualche residuo di celeste sul fondo, di verde scuro sulle ali dei cavalli e di rosso sulle figure. Nel mezzo, in alto, la solita coppia dei fori di sospensione. Stile severo.

I capelli del giovine auriga sono trattati nella maniera del periodo di transizione: ancora abbastanza lunghi, aderiscono superiormente al capo e, legati intorno al di sopra della fronte, sono poi ravviati in ciocche libere e distese, bipartite dinanzi e cadenti presso la nuca.

Per fortuna noi possiamo ricostruire tutta la scena, perchè altri frammenti ci danno la parte destra di due *pinakes* che contengono la medesima rappresentazione.

Entrambi, l'uno in sette pezzi (fig. 21), l'altro in dieci (fig. 22), recano dietro il carro un gruppo di tre figure femminili. La prima, di profilo verso dr., col chitone a *kolpos* e un panno di lana sopra il capo (la madre della rapita) tiene il braccio dr. quasi abbandonato lungo la persona in segno di sconforto con la mano semiaperta, e voltasi di gran passo con angosciosa fretta verso una donzella che a lei è di fronte, le porge la sinistra. La fanciulla è per prenderle pietosamente la mano con la sinistra, portando la dr. sul cuore in significato di doglianza, sentimento che quasi le traspare dalla espressione del volto: essa indossa il chitone dorico con

kolpos ed *apoptygma*, e presenta il corpo quasi di prospetto, mentre la gamba sinistra, delineata di fianco e a ginocchio piegato, fa capire che la fanciulla stessa fuggiva spaventata, ma, gravando il corpo sulla gamba destra, si volge e si sofferma al grido di dolore della disperata madre. Dietro di questa seconda figura un'altra fanciulla appoggiando la mano sin. sulla spalla di lei, solleva il capo e guarda il cocchio che fugge lontano e che invola la sorella o la compagna, la quale pur dianzi era con loro: essa porta il chitone a lungo rimbocco e protende il braccio destro verso la scena del rapimento, alzando la mano e gridando come per trattenere lo slancio della corsa e per chiamare indietro la rapita.

Il quadretto così pel contrasto dei sentimenti come per la rapida successione dei movimenti, in cui sono simultaneamente raffigurati i personaggi, prende nella drammatica composizione efficace vivacità.

La prima di codeste due tavolette frammentarie ha tracce di celeste, rosso e latte di calce e misura cm. 16 di mass. larghezza e 21 $^{1}/_{2}$ di altezza; la seconda non

ha che scarsissimi indizi di policromia e misura cm. 18 di mass. largh. e 20 ½ di altezza massima.[1]

Fig. 21.

Allo stesso genere di rappresentazione si riferisce un avanzo di *pinax* che dagli altri si differenzia per sottigliezza di spessore e pel rilievo che poco risalta dal

[1] Frammenti diversi del medesimo soggetto [illegible] mediana superiore di una tavoletta con la punta delle [illegible] appartenenti a *pinakes* [illegible] due [illegible] della parte [illegible] coda del pegaso [illegible] braccio del giovane

fondo, quantunque di lavoro fine ed accurato: vi si vedono: le due code dei cavalli; il carro, meno la parte inferiore della ruota (color rosso); la donna sul carro, mancante della testa; le braccia e la gamba dr. dell'auriga (tracce di rosso).

Altri frammenti portano la medesima scena stampata con matrici di stile sommario e differiscono anche per la qualità della terra che è poco consistente e alla

[illegible]

il naso: dinanzi, metà del foro di sospensione; *c*) frammentino con le braccia dell'auriga e la mano della fanciulla, che regge la stoffa dell'abito; *d*) gamba s.

[illegible]

[illegible]

dall'anca al ginocchio, la parte media delle prime due figure muliebri dietro il carro e un resto del panneggiamento della terza donzella: tracce di rosso e di latte

[illegible]

superfice si sfiora.[1] È notevole, di tale stile sommario e di siffatto impasto sfiorantesi, un pezzo il quale ci dà l'esempio del *kalathos* portato nella mano sin. dalla donna sul carro: il pezzo reca la coppia dei fori di sospensione, la punta dell'ala e parte di coda dei cavalli, le braccia dell'auriga e l'avambraccio sin. della giovane col *kalathos* sulla mano.

La composizione di questo secondo gruppo di scene, nelle quali il personaggio principale, una donzella, parte su di un cocchio a cavalli alati, desta molto interesse sia per l'arte di cui è specchio, sia per la ermeneutica del soggetto.

L'arte qui appare libera e sciolta, anzi ardimentosa e feconda: c'è una maniera evoluta, vigorosa e brillante nel trattare le singole figure; c'è originalità d'invenzione nel comporre insieme la scena; c'è l'effetto dei contrasti nelle pose e nelle azioni, che dà vita, agilità e varietà al quadro; c'è soprattutto la espressione dell'animo nei personaggi, animo che traspare e nel volto e nella posa stessa delle figure. Permane tuttavia, specialmente nello stile, la reminiscenza e l'abitudine dell'antico, la tradizione dell'arcaismo: così in questi *ex-voto* l'occhio è trattato perfettamente a mandorla in rilievo; ma le labbra si dischiudono quasi a parlare, ed il gesto si libera ad esprimere lo stato dell'animo, il πάθος. In tanto sforzo di novità si manifesta pur qualche inesperienza, si trova qualche cosa di non riuscito: così la mano che si agita sopra il capo dell'auriga appartiene all'ultima figura, alla ragazza cioè che si appoggia con la sin. sulla spalla della compagna e solleva il viso con mossa artisticamente efficace per guardare il gruppo fuggente del cocchio, e grida dalla bocca dischiusa e allunga il braccio per implorare o per imprecare con la mano; e qui nell'artefice la ragione delle proporzioni cede alle necessità dello spazio

presentata nella maniera consueta, col solo piede dr. sul cocchio e il sin. ancora fermo con la punta delle dita a terra; *g*) framm. in due pezzi della estrema parte dr. di un *pinax*: mass. largh. cm. 9 1/2, alt. mass. 15: vi sono compresi il piede s. dell'aur., la fig. mul. velata dall'altezza delle mani a tutto il piede sin., un lembo dell'*apoptygma* della donzella che le è vicina, nonchè la parte inferiore di questa e dell'ultima donzella: scarse reliquie di colorimento in rosso; *h*) pezzo dell'estremità dr di un *pinax* con la gamba s. dell'aur. e la parte inf. del gruppo muliebre; *i*) piccolo framm. col piede s. del giovane, col piede dr. della fig. di mezzo nel gruppo muliebre e con la gamba dr. della d. velata; *j*) framm. col petto della d. velata; *k*) altro, in cui restano la mano s. della d. che sta immediatamente dietro il cocchio, e il tronco della seconda fig. del gruppo; *l*) minuscolo framm del canto dr. inf. di un *pinax* di simil genere; *m*) teste della prima e della seconda figura, appartenenti al gruppo muliebre; *n*) teste delle due ultime figure di detto gruppo: i capelli son coloriti in rosso, i visi in bianco, il fondo è in celeste; *o*) idem: manca il viso della fig. di mezzo, la quale porta sempre i capelli scendenti in breve treccia dietro la nuca; *p*) testa dell'ultima fig. del gruppo; *q*) idem.

[1] Tali frammenti sono: *a*) pezzo con la parte sup. della fanciulla che sta in cocchio, la testa dell'aur. e un po' del capo della d. velata: in questo framm. non appare la mano dell'ultima donzella; *b*) avanzo con foro di sospensione, estrema punta dell'ala dei peg. e parte sup. della donz. sul carro; *c*) framm. simile al preced., con due fori di sospensione; *d*) framm. col carro mancante della parte anteriore della ruota, con la fanciulla sul carro fino all'altezza della vita, col giovine auriga dal braccio sin. in giù e con la parte inferiore delle tre donne dietro il carro; *e*) framm. con la parte sup. delle due ultime donzelle; *f*) framm. simile, mancante delle teste.

ed ai bisogni dell'azione, ed il braccio diventa troppo lungo e sproporzionato. Ma l'artefice medesimo si è quasi interamente liberato da ogni convenzionalismo, e imprime nella sua opera il proprio pensiero, ci mette studio e dà alla composizione uno schietto carattere di originalità.

Il personaggio principale, dritto e fermo sul cocchio, non pare che si turbi nè della dipartita che non avrà ritorno, e non del dolore nè del lamento delle compagne: la giovine donna non guarda indietro, ma tiene con la mano in atto di grazia un lembo dell'abito e va serena e tranquilla al suo destino, rassegnata e contenta; essa è la defunta idealizzata, l'ombra che sotto forma ancora corporea parte per l'Hades; è la morta che, per dirla con Omero, rende a Pluton la sua anima «ψυχὴν δ᾽ Ἄϊδι κλυτοπώλῳ».[1]

Il giovane, il δαίμων infernale, il servo di Hades, da la bocca semiaperta par che meglio inciti gli immortali destrieri nella inevitabile corsa che strappa per sempre alla madre, alle sorelle la congiunta diletta.

Non vi sono attributi; nulla è in questa scena di eroico nè di divino: è una chiara, semplice rappresentazione simbolica e mistica che si riferisce a la morte. Sul carro la defunta, spoglia di ogni affetto terreno, si lascia portare velocemente da un Thanatos nella beatitudine dell'immortalità: lo sconforto, il cordoglio, le lamentazioni sono cose umane che agitano la madre e le sorelle o le compagne della defunta, ciò che è espresso nel gruppo delle tre donne, gruppo che precisamente rappresenta la famiglia che assiste in pianto e in dolore alla partenza della morta per l'Averno.

Relativamente all'attitudine della giovane defunta di trarre innanzi con la mano il lembo della stoffa che indossa, potrebbe pensarsi ad un modo convenzionale di rappresentare i morti quasi che fossero per coprirsi la faccia, come appare sulle stele sepolcrali della Laconia, secondo il concetto simbolistico per cui l'arte etrusca raffigura il morto, ossia l'ombra del morto, ravvolta dalla testa ai piedi nel lenzuolo funebre e cavalcante con la guida di *Charon* sulla via per le regioni sotterranee.[2]

Quanto poi all'auriga, nel quale vediamo simbolicamente un servo di Hades, un Thanatos, ci sovviene il luogo omerico[3] dove Zeus si rivolge ad Apollo, perchè ordini ad Hypnos e a Thanatos di portar via velocemente il corpo di Sarpedonte ucciso.

Rimangono parecchi avanzi della parte anteriore di *pinakes*, i quali portano frammentariamente soltanto il rilievo dei due cavalli alati, tutti di profilo verso si-

[1] Il., XVI, 625.
[2] [illegible]
[3] Il., XVI, vv. 671-73.

nistra, e si riferiscono a rappresentazioni di scene come quelle dei due gruppi qui sopra descritti.

Di tali avanzi i più ragguardevoli sono:

a) frammento in quattro pezzi con foro di sospensione: manca la seconda metà dei corpi equini: dimensioni massime cm. 17 1/2 in largh. e 15 in altezza;

b) frammento in tre pezzi: manca la parte posteriore dei corpi equini: dimens. mass. cm. 13 in largh. e 17 1/2 in altezza;

c) frammento in due pezzi: mancano le zampe anteriori e il terzo posteriore dei corpi equini: tracce di policromia: dimens. mass. cm. 12 in largh. e 13 in altezza;

d) bel frammento policromo in due pezzi: mancano le teste, la punta delle ali, le gambe e le code: il corpo è trattato con plastica vigorosa, le ali sono colorate in rosso e verde cupo: largh. mass. cm. 12 1/2;

e) frammento con le cervici e le ali dei pegasi: porta in alto una coppia di fori per sospensione: mass. largh. cm. 13, mass. alt. cm. 10 1/2;

f) frammento con la sommità delle teste, le criniere e parte delle ali: policromia in bianco e rosso su fondo celeste: largh. mass. cm. 12 1/2;

g) frammento con le bocche, colli, petto e gambe anteriori dei pegasi: altezza cm. 9, largh. 8;

h) simile frammento in due pezzi, con avanzo anche del *kalathos* rovesciato sotto i cavalli: alt. cm. 10 1/2, largh. 7 1/2 [1].

Nell'arte puramente greca gli animali alati generalmente riferisconsi a personaggi eroici o divini. Così Pindaro [2] attribuisce all'omerico Pelops πλήξιππος, agitatore di cavalli, prediletto e protetto di Poseidon, il carro d'oro con destrieri alati che il dio del mare gli mandò in dono, onde vincere nella corsa Oinomaos e guadagnare in isposa la bella ed amata figlia Hippodameia [3]; ed Euripide [4] fa tornare Pelops con la sposa a traverso il mare dall'Elide nella Lidia portato da cavalli alati [5]. Così il carro coi pegasi è attribuito ad Apollo nell'hydria di Capua del British Museum, sulla quale il dio perseguita una donzella fra le compagne [6]. Non mancano tuttavia rappresentazioni indeterminate e generiche, come sul vaso pubblicato dal Tischbein con donna su carro tirato da due pegasi, e delfino

[1] Altri frammenti del genere sono: 3 avanzi contenenti ciascuno il petto, il principio dell'ali e parte del corpo dei cavalli; 2 con petto e gambe anteriori; 3 con la parte posteriore del corpo equino; 12 con ambo le teste dei cavalli; 9 con resti d'ali di pegasi; e numerosi frammenti con avanzi di zampe e di parti del corpo dei pegasi, nonchè di ruote del carro

[2] *Ol.* I 115.

[3] Roscher, *Lex. d. Myth.* I, col. 1871.

[4] *Or.* [illegible] 980 e ss.

[5] [illegible], p. 1204; Roscher, [illegible] II, col 3316.

[6] Reinach, *Rép. des vas. peint.* I, p. 185

[illegible] il mare [1]. Ma siffatti ibridismi di forma, sotto l'influenza orientale, sorsero comuni nello stile ionico anche in concezioni artistiche generiche, così come sotto il medesimo influsso ionico-orientale la fantasia degli etruschi mostra per gli animali alati una particolare preferenza [2].

XXI. *Un terzo gruppo* di *pinakes* disgraziatamente troppo frammentari, ma interessantissimi per vigoria, drammaticità e realismo di espressione, si rannoda nel soggetto e nel tipo delle figure, come nel risalto del rilievo, più spiccatamente col secondo gruppo di scene d'ἁρπαγή.

Tali resti rappresentano l'istante in cui il giovine, con la gamba sin. tesa in dietro e la gamba dr. piegata e puntata avanti, si è slanciato contro la fanciulla, la stringe violentemente col braccio sin. attorno alla vita, la serra col destro dietro la schiena ed afferrandola sotto il petto la solleva per portarla via, probabilmente sul carro che doveva esser lì presso allestito. Egli coi capelli cinti da benda e il volto di profilo verso sin., ha la clamide di lana abbottonata dinanzi al collo e cadente in grosse e gonfie pieghe lungo la schiena, col lembo rovesciato e svolazzante per la rapidità del movimento della persona, di cui rimane scoperto, fuor che la schiena, tutto il corpo, che nella energica struttura muscolare manifesta lo sforzo a cui è sottoposto. La giovine, col corpo quasi di prospetto, è vestita della tunica manicata di lino, trattata a pieghe minute e leggermente ondulate, la quale lascia trasparire la sottostante forma corporea: la testa, come nei rilievi precedenti, è di profilo verso dr., ed i capelli, bipartiti sulla fronte, sono chiusi nel *saccos* e annodati dietro la nuca: il braccio sin., da cui scende l'himation di lana, è disteso verso dr. a mano aperta con gesto di spavento.

Tutti i frammenti di tale gruppo, nello stile dell'arcaismo progredito ed evoluto, costituiscono la estremità destra di altrettanti *ex-voto* e sono qui sotto registrati:

a) figura del giovine, troncata sotto le coscie, e della giovane mancante della testa, del braccio dr. e delle estremità al disotto delle ginocchia: alt. mass. cm. 14, largh. mass. cm. 10 (fig. 23 a dr.);

b) busto e testa della giovane; testa, spalla sin. e braccio del giovine: avanzi di color rosso: alt. mass. cm. $8^1/_2$, largh. mass. cm. $4^1/_2$ (fig. 23 a sin.);

c) testa della giovane e capelli del giovine: tracce di rosso;

d) busto della giovane e testa del giovine (volto colorato in rosso);

e) busto della giovane e parte superiore del giovane con la faccia asportata;

f) frammento in tre pezzi, mancando le teste e le estremità inferiori dei

[1] [illegible] III, [illegible] [illegible] p. 508 e fig. 350 e [illegible] in *Mon. dell'Inst.* VI tav. XLVI.

[2] [illegible] Cfr. Martha, *L'art étr.*, p. 304 e fig. 206.

due personaggi: residui di color celeste nel fondo e colorimento in rosso sulla figura maschile e sulla clamide: alt. mass. cm. 13, largh. mass. cm. $10^1/_2$;

g) resto della figura femminile da sotto il petto alle ginocchia, e del torace della figura maschile;

h) resto con clamide, torace e natiche del giovine: alt. mass. cm. 11, larghezza mass. cm. 8;

i) resto del giovine dalla spalla fin sotto le natiche (color rosso): tracce di color celeste sulla clamide: alt. mass. cm. $9^1/_2$, largh. mass. cm. $5^1/_2$;

j) frammentino coll'avambraccio e la mano sin. della donna: residuo di celeste sul fondo, e tracce di rosso sulla manica del chitone e sull'himation;

k) altro piccolo frammentino col polso e la mano sin. della donna.

XXII. Sono notevoli tre frammenti, simili fra di loro per esecuzione e per soggetto, i quali appartengono ad un *quarto gruppo di pinakes* con azioni di rapimento sopra una quadriga.

Il primo, in due pezzi, forma l'estremità inferiore sinistra di una tavoletta e vi si vedono tre code liscie di cavalli e assottigliate verso le punte, parte del carro con tutta la ruota e, dietro, la gamba dr., a tallone sollevato, del rapitore: al di sopra del ginocchio appare una punta della clamide in mezzo a due piedi che debbonsi attribuire alla donna portata via sulle braccia dell'uomo; mass. larghezza cm. $13^1/_2$, alt. mass. cm. 9. La gamba (tracce di rosso) porta espresse con accentuato realismo le fibre muscolari tese per lo sforzo compiuto dal personaggio: qualche residuo di celeste nel fondo.

Il secondo frammento ha la parte anteriore del carro, su cui appare il ginocchio sin. del rapitore e si profila un lembo di schiena della donna: dinanzi al carro restano tre code di cavalli. Celeste sul fondo, rosso sul rilievo.

Mentre nei due menzionati frammenti la scena è rivolta verso destra, nel terzo procede invece verso sinistra: questo avanzo, rotto in due pezzi, forma il lato inferiore destro di una tavoletta e contiene parte della clamide svolazzante e la gamba sin. del rapitore (residui di rosso), toccante ancora il suolo con la punta del piede. Mass. largh. cm. 8, alt. mass. cm. 13,2.

Il Rapimento di Kore.

XXIII. Se non è da ammettersi che nei precedenti gruppi di scene di ἁρπαγαί si possa vedere una rappresentazione del ratto di Persephone-Kore perpetrato da Hades-Pluton, quantunque io abbia accennato che le scene stesse sembrino ispirate al mito di Kore; non è ciò da escludersi per la interpretazione di un *quinto gruppo di tabulae votivae* frammentarie con soggetto di rapimento su ricca, suntuosa quadriga lanciata al galoppo verso destra.

La leggenda del rapimento di Kore era cantata dai poeti orfici nell'Italia meridionale: Afrodite aveva fatto colpire da Eros il Zeus καταχθόνιος, e questi s'innamorò di Kore, la quale è nascosta da la madre Demeter presso l'Oceano, donde Pluton la rapisce e la porta all'Hades e ne divide con lei il regno [1].

Nelle nostre tavolette la figura virile, di profilo a dr., sta interamente sopra il cocchio, un po' piegata sulle gambe e tiene la donna ancora avvinta col braccio sin. dietro le spalle, afferrandola sotto la mammella; mentre con la dr., a braccio teso in avanti, regge le quadruplici redini degli alati destrieri.

Il rapitore porta la clamide allacciata sulla spalla dr. e svolazzante indietro; ha lunga barba e gote sporgenti: i capelli, distesi con regolarità sopra la calotta cra-

[1] [illegible]

nica, sono trattati a righe irradianti dal cocuzzolo e li cinge una tenia, da cui spuntano dinanzi due ordini di riccioli espressi convenzionalmente a globetti, i quali circondano e adornano la fronte; mentre la massa dei capelli presso la nuca è raccolta e ripiegata in alto, poi di nuovo passata in parte sotto la benda, indi

Fig. 21

annodata e lasciata ricadere in ciuffo sciolto; la quale acconciatura piena di accurata ricercatezza era in costume al tempo delle guerre mediche, e si trova frequentemente sui vasi di stile antico del V secolo.

Codesto tipo virile può facilmente riferirsi ad Hades-Pluton *κλυτόπωλος*, famoso reggitor di cavalli.

La figura femminile che sarebbe Kore, in lungo chitone con *apoptygma* e senza maniche, presenta il corpo di prospetto e la testa di profilo a sinistra, tenendo ambo le braccia aperte e in alto, in segno di terrore per il non desiderato matrimonio. Adorna appunto come sposa che si appresta a nozze, porta gli orecchini ed in testa una ricca *stephane* ornata di rosette, che cinge i capelli aderenti al capo, ravvolti simmetricamente sulla fronte, con la massa che scende dietro la nuca e tre lunghe ciocche (παρωτίδες) a dritta e a sinistra, le quali cadono nella maniera

Fig. 25.

arcaica giù presso le orecchie a globetti mollemente sopra il seno. Gli occhi perfettamente a mandorla, gli zigomi accentuati, l'espressione rigida, le labbra grosse mantengono vivi i caratteri dell'arcaismo di stile raffinato, che s'imprime anche nella simmetrica ricercatezza del panneggiamento e nell'estrema cura d'ogni particolare.

Il personaggio virile mostra in gran parte al nudo le sue forme vigorose, ed i fastosi cavalli con ali finemente e artisticamente eseguite portano un elegante nastro intorno al corpo e sono imbrigliati con adorni fornimenti.

La bella, nobile quadriga è ben degna d'esser condotta da un dio potente; e tutto il mirabile gruppo nella sua ardita e svelta composizione, nella ostentata e

pomposa ricchezza di ogni particolare, nella fastosa dignità dei personaggi dà affidamento per credere qui ad una vera e propria rappresentazione della Κόρης ἁρπαγή. La scena ora descritta si ricostruisce dai qui indicati frammenti:

a) resto in sei pezzi della parte sinistra di un *ex-voto*, col gruppo del ratto sul cocchio e la metà posteriore dei quattro cavalli: tracce di celeste nel fondo, di

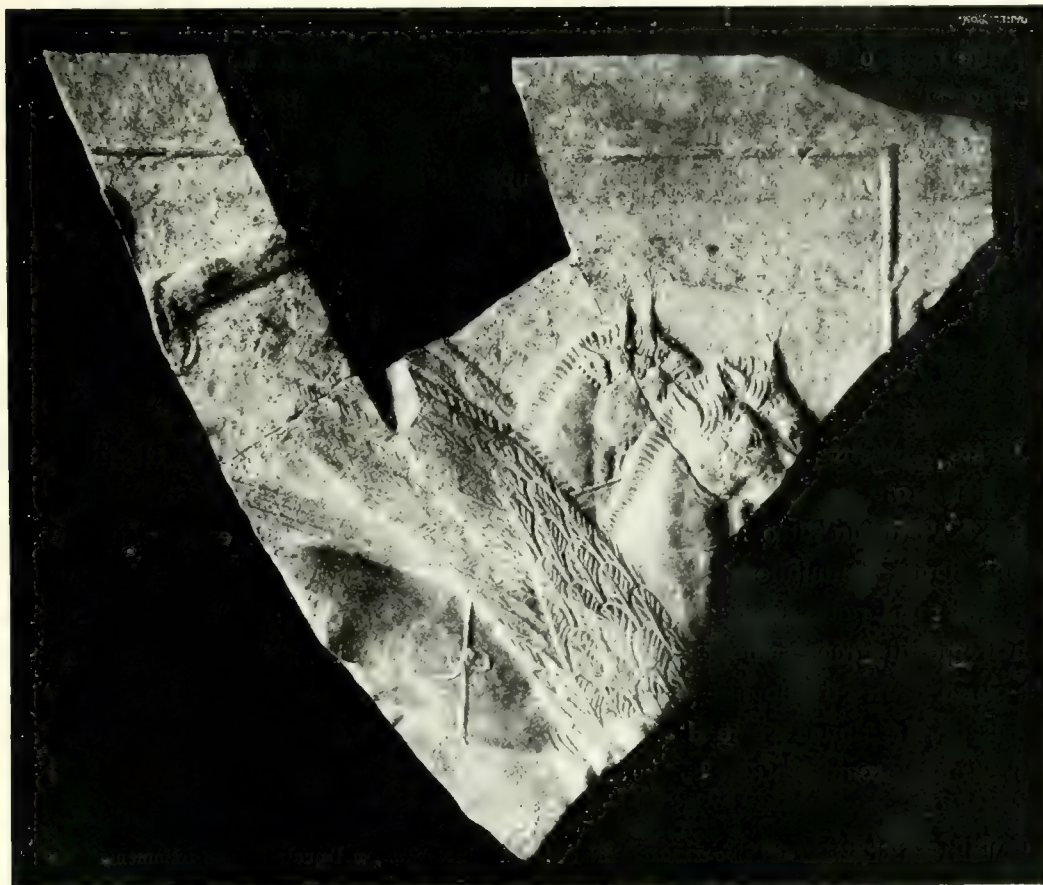



Fig. 20.

latte di calce e color roseo sui personaggi, di rosso sul carro e di latte di calce sui cavalli; e riquadratura a margini coloriti in roseo: dimensioni massime del frammento cm. 21 in alt. e 18$^1/_2$ in largh. (fig. 24);

b) parte inferiore frammentaria di una tavoletta, in quattro pezzi, col carro (gambe dell'uomo, lembo del chitone e piedi della donna) e il corpo, le gambe e un po' d'ali dei cavalli: tracce di color roseo nel margine della riquadratura: altezza mass. cm. 13$^1/_2$, largh. mass. cm. 23 (fig. 25);

[illegible] superiore di tavoletta, recante i due fori di sospensione, il capo e il braccio sin. della donna, le estreme penne dei cavalli alati: mass. alt. cm. $5^1/_2$, mass. largh. cm. 12;

d) parte centrale di *pinax*, in quattro pezzi, col braccio sin. della donna e il corpo, le ali, le teste dei quattro cavalli: massime dimensioni cm. 16 in alt. e $18^1/_2$ in largh. (fig. 26);

e) frammento con la metà anteriore dei quattro cavalli, meno gran parte delle ali, due teste e le zampe: in questo pezzo i destrieri non hanno il solito nastro intorno al corpo, ma portano invece ricchi e larghi pettorali: alt. cm. 10, larghezza cm. $9^1/_2$ [1].

Tutti i *pinakes* di codesto quinto gruppo hanno la scena in rilievo incorniciata da un filetto plastico con largo margine, e sono generalmente più sottili e più fini degli altri.

Rappresentazioni diverse sul cocchio.

XXIV. La parte superiore di un *pinax* munito di foro per la sospensione lascia vedere soltanto il collo di un cavallo con la testa fino all'occhio, e l'avambraccio dr. disteso in alto a mano e dita aperte di una figura femminile: mass. largh. cm. 17, alt. mass. 10.

XXV. In un altro frammento restano due code di cavallo e la parte media di una figura femminile che stava sopra il cocchio, tenendo sulla mano sinistra ed appoggiato al petto un cofanetto. Questo ha piedi di fiera e nella base una fascia con fregio di greca semplice, la quale è riempita negli spazi liberi con quattro dischetti ai canti ed uno più grande nel mezzo: sul lato della cassettina è una fila di rosette. La donna veste il chitone ionico di lino e indossa l'himation, i cui lembi a svolti sono tempestati di βόστρυχοι.

[1] [illegible] con la fig. virile dall'occipite alla coscia (reliquie di [illegible] donna [illegible] alle coscie: alt. mass. cm. $7^1/_2$, mass. largh. 12; *g*) avanzo esibente la sola clamide della fig. virile: alt. mass. cm. 8, mass. largh. cm. 6,3; *h*) piccolo framm. con la gamba dell'u. colorata in roseo, parte del carro e del chitone muliebre, coda di cavalli; *i*) frammentino con estremo lembo della clamide, coscia dell'u., resti del carro e del chitone muliebre; *j*) angolo inf. sin. di *pinax* con cocchio, code e una zampa dei cavalli, e sopra il cocchio il solito gruppo troncato all'altezza delle coscie: alt. mass. cm. $11^1/_2$, largh. mass. $12^1/_2$; *k*) framm. con la metà anteriore del cocchio e le gambe posteriori de' cavalli; *l*) pezzo col canto inferiore sin. di altro *pinax*, nel quale rimane frammentariamente il carro; *m*) minuscolo residuo con parte inf. di ruota e piedi della donna; *n*) pezzetto di *pinax* con la mano sin. della d. e resto di penne dei destrieri alati: foro per sospensione nel margine: residui di colorimento [illegible] in due pezzi con la metà posteriore dei cavalli: alt. cm. 12, largh. 8; *p*) piccolo residuo con le zampe posteriori dei cavalli; *q*) framm. in due pezzi: vi è il corpo con parte delle ali e del collo dei cavalli: mass. lungh. cm. 13; *r*) avanzo con parte del collo (redini) e delle ali dei cavalli; *s*) framm. in due pezzi con la parte anteriore dei quattro cavalli, meno le gambe, le punte estreme delle ali e una testa: mass. alt. cm. 9, largh. 8.

XXVI. In un terzo frammento, il quale costituisce il canto inferiore dr. di una tavoletta, è la solita ruota a quattro raggi con un resto del carro e su questo la parte inferiore del chitone e dell'himation di una figura muliebre.

XXVII. In un quarto frammento, rotto in due pezzi e costituente il lato inferiore sinistro di un *ex-voto* per la mass. largh. di cm. 21 e l'alt. mass di cm. 12 $^1/_2$, si vedono le zampe e la metà posteriore di due cavalli, più la ruota del carro e subito dietro di questa l'avanzo di una gamba d'uomo: sopra il cocchio, scortato dall'uomo, era probabilmente una donna. Nel corpo dei cavalli sono segnate anatomicamente le costole.

Fig. 27

In un quinto frammento resta la parte posteriore della ruota e la gamba dell'uomo colorita di rosso.

In un sesto frammento che può riferirsi ad una simile scena e costituisce l'angolo inferiore di una tavoletta, stanno le sole gambe dell'uomo colorite di rosso su spalmatura di latte di calce, quella dinanzi a piè fermo e quella indietro col tallone sollevato in atto di camminare per seguire il cocchio.

In tutti i sei frammenti le scene son volte a sinistra.

XXVIII. È interessantissimo e mirabile per rilievo forte e vibrato, d'effetto scultorio, il frammento dato a fig. 27: ha dimensioni di cm. 11 × 11, e rappresenta un giovane sopra il suo cocchio con la clamide allacciata dinanzi al collo e buttata dietro le spalle, protendendo il braccio dr. per reggere i destrieri. Spiccato realismo nel trattamento muscolare e anatomico del corpo umano; esecuzione vigorosa; stile severo del tempo verso la metà del V secolo, non ostante il convenzionalismo con cui è ancora espressa la coda equina. Tracce di rosso su latte di calce.

Le divinità dell'Hades.

Hades e Persephone.

XXIX. Fin dal 1847 negli *Annali dell'Instituto* a tav. F fu pubblicato un rilievo in terracotta della stessa Locri, il quale non altro è se non un esemplare dei nostri *ex-voto*. Sul trono stanno sedute una figura di donna e una di uomo: quella tiene nelle mani il gallo e un fascio di tre spighe di grano; questa con lunga e copiosa barba, capelli cinti di corona d'alloro, tiene nella sin. un mazzolino di fiori

di narcisso; sono interpretate per i loro attributi come le due divinità dominatrici dell'Averno, Hades-Pluton e Persephone.[1]

Della stessa rappresentazione abbiamo raccolto in mezzo ai nostri frammenti la parte superiore destra (in tre pezzi) di una tavoletta, munita dei due fori di sospen-

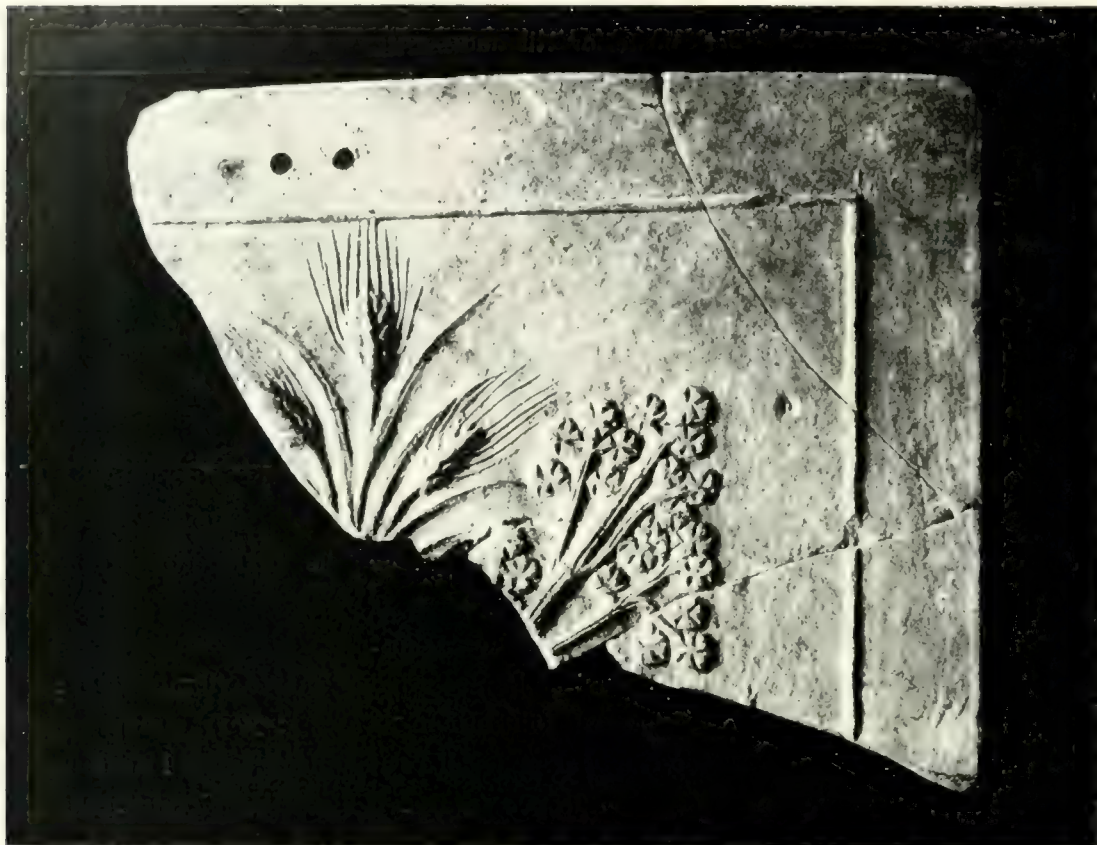



Fig. 28

sione: essa contiene soltanto le tre spighe e i rami dei fiori di narcisso: il che dimostra come mancasse nel quadretto la presenza di qualsiasi offerente o adorante (fig. 28).

Abbiamo dunque un *ex-voto* dedicato ad Hades e a Persephone.

Ci sono piccoli simili frammenti d'altre tavolette con avanzo delle spighe e dei rami di narcisso, attributi delle due divinità infernali.

Un frammento in due pezzi restituisce invece la parte inferiore delle due figure sedute: quella di Hades, in himation, sta a destra e porta nella mano dr. una *phiale* baccellata, mentre con la sin. stringe il gambo del ramo di narcisso; quella di Persephone, in himation e chitone a lungo *kolpos*, tiene la dr. a pugno chiuso per

[1] [illegible] *Lexikon* Vol. I, col. 1796 [illegible] coll. 1797-98. DAREMBERG et SAGLIO, *Dict. des antiq.*, v. Proserpina, p. 697, fig. 5817.

stringere il gambo del fascio di spighe, e l'avambraccio sin. piegato in alto per reggere il gallo a lei sacro.

Un piccolo pezzetto esibisce le mani di Hades con la *phiale* e i narcissi.

Due altri piccoli avanzi danno entrambi il petto della figura di Persephone col gambo delle spighe nella dr. e l'avambraccio sin. piegato in alto; sugli stessi frammenti si vede anche la mano sin. della figura di Hades, che tiene il gambo del ramo di narcisso: residui di policromia.

C'è un frammento con mano, *phiale*, coscie e parte delle gambe del dio.

Un ultimo frammento dà solo le due figure dalle ginocchia a poco sopra il malleolo.

Hades, Persephone e Dionysos.

XXX. Molto interessante è un gruppo di *pinakes*, di cui si ricostruisce interamente la scena (figg. 29, 30 e 31).

Fig. 29.

Il seggio, di tipo ionico, ha piedi con zampe di fiera e schienale che termina sporgendosi in fuori a testa d'uccello. I due personaggi seduti hanno entrambi nella dr. la *phiale*, lavorata a sbalzo, mentre nella sin. l'uomo tiene un pomo, forse una

Fig. [illegible]

melagrana, e la donna un gallo (figg. 29 e 30). Di fronte a loro una figura virile in piedi, vestita di tunica talare a larghe maniche, e ravvolta ne l'himation, tenendo il pugno sin. chiuso, regge con la dr. il *kantharos* a forma di calice metallico, compiuto a graffito nel giro delle anse (fig. 31). È notevole che la tunica di questo

terzo personaggio sia adorna nel tratto inferiore di una fascia rossa tirata a pennello.

Le tre figure sono eseguite nello stile arcaico del principio del V secolo: gli uomini con la barba in celeste e le carni in rosso, la donna col volto e le carni in bianco; tutti hanno i capelli in rosso: anche il gallo è colorito di rosso: il *kantharos*, le *phialai* in celeste.

Codesti *ex-voto* misuravano 25 cm. di altezza e 22 di larghezza: in basso una semplice lista plastica, larga non più di un centimetro e mezzo, e coperta di celeste su latte di calce, costituiva il piano della scena: in alto il foro di sospensione, e grappoli d'uva sciolti o a festone, colorati in celeste.

Fig. 1.

I tre personaggi ci sono designati con chiarezza pei loro caratteristici attributi.

Il gallo è sacro a Persephone, quale dea infernale, come si è visto nei *pinakes* del tipo precedente, come altresì apparirà spesso sui nostri *anathemata*, e come il Gruppe ed altri ritengono; [1] la melagrana è attributo di Pluton e il *kantharos* di Dionysos: gli stessi festoni di grappoli d'uva aggiungono alla scena uno schietto elemento bacchico. Così che debbansi interpretare le tre figure dei nostri *ex-voto* come rappresentazioni delle tre divinità chthonie e infernali per eccellenza: Hades e Kore sul trono regale, quali dominatori sotterranei, e dinanzi a loro in piedi Dionysos: la scena è una *conversazione sacra* delle tre divinità chthonie.

[1] Gruppe, [illegible], p. 175, nota 8.

[illegible], dopo le riforme religiose di Epimenide, Dionysos prenda grande predominio nel culto di Eleusis e sia intimamente associato con Demeter e Kore: nell'Italia inferiore egli è il dio dei misteri orfico-dionisiaci, è il Dionysos Ζαγρεύς dei cretesi, lo Zeus dei morti, che gli orfici trasformano in dio mistico, il quale nella poesia religiosa e nelle credenze comuni si sostituisce a Pluton come re dell'inferno e come sposo infernale di Persephone.

Fig. [illegible]

La figura di Dionysos sulle nostre tavolette ci richiama al tipo del Dionysos ionico espresso nel bronzetto arcaico dell'Acropoli tra il gruppo sormontante il noto tripode, chiaramente illustrato dal Savignoni.[1]

Il pezzo che pubblico a fig. 32, di stile d'arcaismo progredito, pezzo che appartiene a codesto medesimo genere di tavolette votive, meglio d'ogni altro forse ci dà il tipo del dio *pogonites*, col suo kantharos e con gli elementi vegetali a lui sacri qual dio *dendrites*.

Questa scena di sacra conversazione fra Pluton, Persephone e Dionysos nell'Hades, è molte volte ripetuta sui nostri *ex-voto*.

Dei maggiori frammenti uno ragguardevole e ricongiunto da due pezzi, reca la metà superiore del lato sinistro della tavoletta fittile con la figura di Pluton, di cui il man-

[1] [illegible] VIII p. 676 e [illegible]

tello copre il solo braccio sin. e passando dietro la schiena ravvolge la persona dalle anche in giù; Kore porta i capelli in cuffia rossa, e colorato in rosso ne è l'himation messo sopra il chitone, e questo è foggiato a lungo *kolpos* con grande rimbocco.

Un altro buon frammento dà la parte superiore di Dionysos che sta di fronte alla coppia in trono dei dominatori dell'Hades: l'himation è pure coperto di color rosso; i lunghi capelli a l'arcaica sono cinti da larga benda che, passando al di sopra della fronte, gira da dietro la nuca intorno all'occipite per legarne la massa quivi raccolta, da cui esce libera una ciocca svolazzante giù pel collo, mentre da sotto la benda scendono presso le orecchie fino sul petto le παρωτίδες. Un frammento simile, dal gomito sin. a tutto il collo con la punta della barba, ha di notevole che l'himation reca tracce di coloratura in giallo.[1]

Hades-Pluton, Persephone-Kore ed Hermes.

XXXI. La fig. 33 fa conoscere una rappresentazione di gran lunga interessante: riproduce una tavoletta votiva frammentaria, di stile arcaico e di squisita finissima fattura. Dimensioni massime: alt. cm. 20; largh. 21 $^1/_2$.

La scena è nell'Hades, di cui a sinistra appare la porta, serrata da una imposta che si rafforza con tre fascie orizzontali, fissate per mezzo di borchie e adorne di tre bulle; e ciascuna di queste bulle ha la decorazione in rilievo d'una rosellina composta con giro di cinque punti intorno a un punto centrico. Il disco che si vede nello specchio superiore dell'imposta starebbe a raffigurare la serratura, ed è ornato intorno col solito motivo di fiori di loto alternati con palmette ioniche su stelo a volute.

Dentro l'Hades un trono coi bracciali finienti a palmetta; e sul trono siede la coppia degli sposi divini che regnano nella regione delle ombre.

A dr. sta la figura di Persephone con fermo e nobile atteggiamento, in tunica ionica di delicatissime pieghe e in mantello portato sulla testa a guisa del κρήδεμνον: essa tiene nella destra una *phiale* metallica baccellata, e dal gomito sin. si vede il principio dell'avambraccio piegato in alto.

La figura di Pluton in chitone ed himation tiene il kantharos nella destra.

Di fronte alla coppia regale sta dritto Hermes nel suo solito costume del chitonisco e della clamide e con le ali ai piedi: il dio porta in braccio l'ariete e lo offre alle due divinità maggiori.

[1] Della medesima rappresentazione rimangono anche *a*) avanzo del testone di grappoli d'uva con le teste della coppia seduta; *b*) parte superiore della coppia seduta, priva delle teste; *c*) testa del personaggio virile seduto; *d*) testa e spalle di simile personaggio; *e*) personaggio simile, da tutto il torace fino alla gola; *f*) braccio dr. e torace di figura simile; *g*) avanzo del seggio [illegible] residuo di panneggiamento della figura muliebre seduta e di quella virile in piedi; *l*) frammento col tronco dalle ginocchia al braccio sin. della figura virile in piedi.

Sopra un frammento d'una uguale tavoletta si vede la parte posteriore dell'ariete col tronco di Ermete.

Fig. [illegible]

Un altro avanzo in tre pezzi da il coronamento dell'edicola che rappresenta l'Hades, con la cornice a fregio, terminante sui lati in mensola ionica a voluta: vi si vede anche la parte superiore del capo della dea seduta.[1]

In tutte le concezioni dei soggetti nelle nostre tavolette rappresentati, soffia lo spirito informatore della filosofia e delle credenze ultramondane dei *Misteri*: così noi qui vediamo propriamente l'Hermes sacrificante il montone,[2] l'Hermes χθόνιος

eschileo, la divinità infernale, divinità minore che si trova associata con le divinità imperanti nell'Averno, quali Hades e Persephone, a cui presta adorazione e servigi.

Hermes ed altra figura adorante.

XXXII. Non manca tra i nostri *ex-voto* la rappresentazione pastorale del dio *kriophoros*, la quale nell'arte greca già appare intorno al tempo delle guerre mediche.

Fig. [illegible]

Un frammento, in due pezzi, della parte sin. di un *pinax* (alt. cm. 14; largh. cm. 12 $^1/_2$) ci raffigura il dio alipede, ancora barbato alla maniera arcaica, procedendo verso dr. in chitonisco e clamide, portante il montone ἐπὶ τῶν ὤμων, sulle

[illegible] statua di Calamis,[1] come il *moschophoros* dell'Acropoli di Atene[2] e i sileni *kriophoroi.*[3] Nel nostro rilievo Hermes è preceduto da una figura di donna, dinanzi cui rimane parte di uno sgabello sul quale si vede un piede umano (fig. 34). Questo piede può accennare alla figura mancante di Persephone-Kore, seduta in trono, alla quale starebbero dinanzi come adoranti l'Ermete kriophoros e la figura muliebre.

Hermes.

XXXIII. Lo stesso tipo di kriophoros, ma imberbe, nello stile ionico già evoluto, è rappresentato in un pezzo di *pinax* (lato superiore destro: alt. mm. 67;

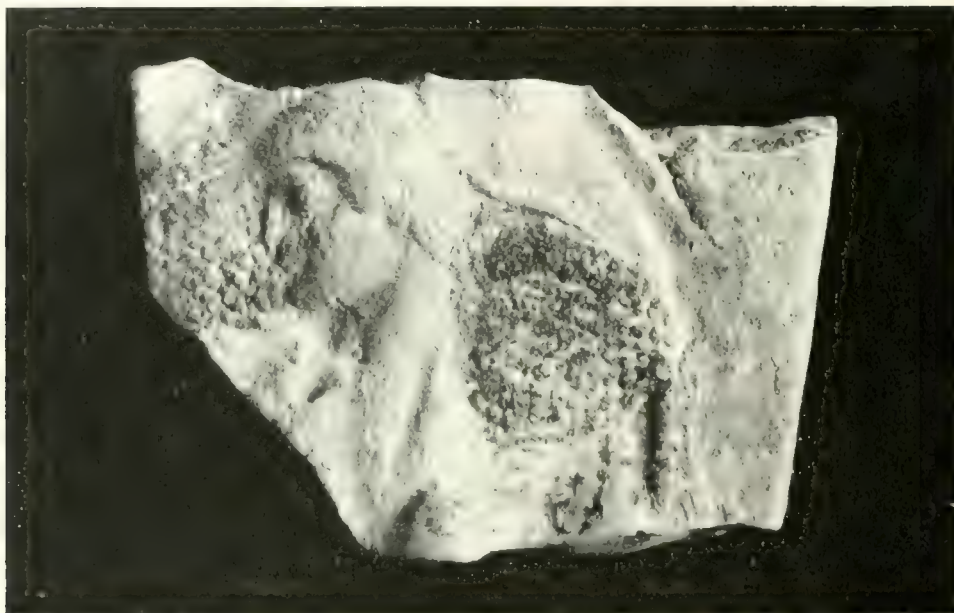



Fig. 35.

largh. mm. 97): rimangono il corpo del montone, e il petto, la testa, colorati in rosso, non che il *petasos* della figura virile (fig. 35).

Un frammento simile conserva il vigoroso corpo, colorato in rosso, del kriophoros, meno la testa, il braccio dr. e gli arti inferiori: dal braccio sin. pende un lembo della clamide: del montone rimane soltanto la parte posteriore. Alt. cm. 10; largh. cm. 8 (fig. 36).

Qui la figura umana è già presentata di tre quarti, segno di stile molto evoluto.

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible] 1878, tav. VI, [illegible] tav. LXV figg. 1 e 2.

XXXIV. Un resto in tre pezzi (fig. 37) con testa efebica di profilo a dr., colorata in rosso, *petasos* abbandonato dietro la nuca, clamide raccolta sulle spalle e cadente da ambo i lati dinanzi al petto, ci esibisce la parte superiore di Hermes che

Fig. 37.

sostiene il montone ἐν ταῖς ἀγκάλαις, sugli avambracci, come nella coppa di Sosias del primo terzo del V sec., trovata a Vulci ed esistente nel museo di Berlino.[1]

In un pezzo della parte superiore di un'altra tavoletta rimane la testa del montone di profilo a sin., e la calotta del capo, di profilo a dr., del kriophoros.

[1] Rayet et Collignon, *Hist. de la Céram. gr.*, p. 185 e [illegible]

XXXV. I tre frammenti che ricompongono l'estremità di un *pinax*, rappresentano invece il tipo di Hermes famigliare ai coroplasti del v secolo, in piedi, posando la mano sinistra su la testa di un ariete che gli cammina di fianco. La figura del dio, sotto specie di sacrificante, procede in chitonisco e clamide verso sin. e manca

Fig. [illegible]

del capo, del braccio e piede destro: del montone mancano le gambe anteriori (fig. 38). Alt. cm. 16 $^1/_2$; largh. mass. cm. 9.[1]

Tale composizione ricorda la terracotta di stile severo, proveniente da Tanagra e conservata nel museo di Berlino, nella quale è plasmato Ermete in piedi, che posa la mano sul capo di un montone collocato dietro di lui.[2]

[illegible]

[illegible]

XXXVI. Il tipo ionico di Hermes imberbe, in sembianze giovanili e nello stile severo, si trova su bellissimi frammenti di quattro tavolette, col largo *petasos* alato, coi capelli espressi a piccoli globetti, col vestito a pieghe minute e ondulate, e

Fig.

coperto della clamide che, allacciata sotto il collo, scende dietro la schiena: il personaggio è rappresentato come divinità chthonia col gallo simbolico sulla palma della destra, l'animale che facilita l'ingresso delle anime all'Ade.[1]

[1] GRUPPE, op. cit., p. 1321 nota 2.

Tali frammenti sono:

a) metà superiore destra (in due pezzi) di *pinax* con foro di sospensione, riprodotta a fig. 39: alt. cm. 12; largh. mass. cm. 13 $^1/_2$;

b) due pezzi che si ricongiungono, contenenti la testa di Hermes e la mano col gallo mancante del capo;

c) pezzo con la testa di Hermes e la coda del gallo;

d) parte posteriore del *petasos* alato e della testa di Hermes.

Il fondo delle tavolette conserva tracce di color celeste, le parti scoperte del corpo sono colorate in rosso, le falde e le ali dei petasi non che i galli in verde.

Fig. 39.

Nel frammento di tipo XV abbiamo già veduto Hermes psicopompo conducente l'anima all'Ade, e qui noi lo troviamo essenzialmente raffigurato come χθόνιος pel noto simbolismo del gallo, che al divin messaggero dà il significato di divinità intermediaria fra i morti e l'Ade, onde le anime sieno accolte ne la vita eterna. Probabilmente la figura del dio era associata ad altra rappresentazione di divinità maggiore, quale potrebbe essere Persephone, o Hades e Persephone insieme, in quel

modo che si è visto Ermete stesso adorante e sacrificante presso i dominatori della reggia sotterranea, con cui è intimamente collegato. Hermes χθόνιος è il compagno

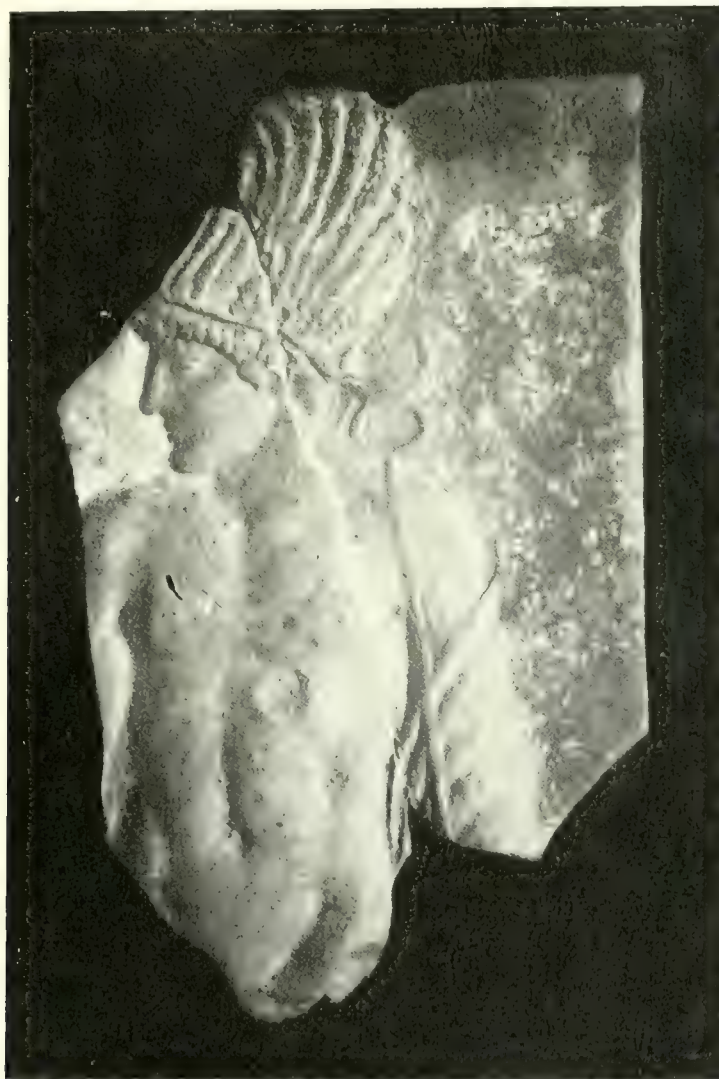



Fig. 40.

di Pluton nell'Inferno e ne è il πρόσπολος nella Κόρης ἁρπαγή; e l'inno orfico 28 lo celebra siccome *Signore dei morti,* con la invocazione « κοίρανε θνητῶν ».

XXXVII. Un altro avanzo di *pinax* in due pezzi (lato superiore destro) reca un Hermes da l'inguine in su, anch'esso imberbe, giovanile e vigoroso, con la clamide di cui un lembo è raccolto sul braccio sin., lasciando scoperte le spalle e tutto il

corpo, che è colorato in rosso: ha le ali in verde nel capo e porta il caduceo lungo il braccio sinistro (fig. 40). Dimensioni massime: alt. cm. 12; largh. cm. 8.

Aphrodite ed Hermes.

XXXVIII. In un superbo *pinax* votivo policromo, rotto in sei pezzi, di forma quadrata con lato di cm. 23, e munito di un foro di sospensione superiormente nel mezzo (fig. 41) è rappresentato un carro tirato a volo da due genî, de' quali uno maschile ignudo, recante in mano la colomba, l'altro muliebre in lunga tunica tenendo l'*alabastron*. Sul carro sta una nobile figura di donna col corpo di prospetto in chitone dorico, coi capelli che scendono sull'omero, coll'avambraccio dr. disteso di fianco a pugno chiuso nella maniera arcaica, sostenendo con la sin. in attitudine di grazia il *peplos* all'altezza dell'anca, e volgendo il capo di profilo a destra. Dietro di lei è nel cocchio una figura virile barbata in calzari e petasos alati, con clamide corta che dalla spalla sin. scende dietro la schiena ed è raccolta su l'avambraccio dr., lasciando scoperto il corpo: codesto personaggio è espresso interamente di profilo a sin. nel motivo, comune a l'arcaismo, di chi ha già posto il piede dr. sul carro ed è per salirvi.

La tavoletta di terracotta era stata spalmata di latte di calce, su cui risaltavano il celeste vivo del fondo e il rosso brillante nelle figure e nel cocchio, colori dei quali sono rimaste le tracce: le alette del petasos e le ali dei genî son colorate di verde cupo, mentre lo stesso colore, che copriva le alette dei piedi e la barba nella figura virile, è sparito.

Il rilievo che nella originaria freschezza possedeva armonia e forza di colori, ha severità serena di linee, composizione sobria e ad un tempo piena di movimento, ed impone un mistico e quieto sentimento di arte nella soffice dolcezza dei genî librati al volo in contrasto con la grazia ancor rigida, ma ben modellata della donna e con la energia del divino conduttore. Nello stile si sente come una tradizione ionica, che meglio appare sulla figura di Aphrodite, la quale è più arcaica dei due genî e dell'Hermes.

L'Hermes che ci è qui raffigurato, quantunque sia ancora barbato come precedentemente al V secolo, si presenta già nel suo aspetto modificato dall'influsso dell'arte ionica, con la persona non coperta dalla clamide, con ali al petasos e ai calzari, e questi senza la consueta appendice stilizzata a risvolto anteriore: è il tipo dell'araldo degli dei, che a traverso la nuova concezione dei poeti assume a poco a poco forme giovanili sulle pitture vascolari a figure rosse di stile severo e di buono stile: egli non ha nè il κηρύκειον nè la ῥάβδος. Assiste semplicemente e scorta rispettosamente una divinità che è salita sul proprio carro, in quel modo che nelle pitture de' vasi

appare con Zeus, con Dionysos e Arianna, con Apollon, con Poseidon, con Demeter, con Athena.

Il cocchio trascinato dai due genî alati ricorda la rappresentazione di Aphrodite sull'anfora lucana, dove la dea è figurata in un carro tirato di Himeros e da Pothos [1]

Fig. 41.

e l'altra pittura vascolare con la stessa dea al cui timone sono aggiogati due genî volanti.[2] Nell'arte antica de' greci è tutto un ciclo di tali genî alati, maschili e femminili, a cui appartengono gli Ἔρωτες e le Νῖκαι e che sono, a dire d'Euripide,[3] le πνοαὶ Ἀφροδίτης φίλαι. Del resto l'*alabastron* e la colomba sono gli attributi afrodisiaci, che perfettamente riferisconsi alla bellissima dea, di cui già tutta la grazia

[1] Reinach, *R. p. des vases peints*, I, p. 124.
[2] *Ibidem*, II, p. 323.
[3] *Iphig. in Aul.*, v. 69.

e la forma severa spirano nella figura principale del nostro rilievo, figura nella quale riconosciamo Aphrodite sul suo carro, tirato da Eros e da Psyche, o da un Eros e una Nike.[1]

La *tabula votiva*, un superbo e prezioso esemplare, pur conservando ancora la tradizione dell'arcaismo progredito, è trattata con stile severo, già libero ed evoluto e va attribuita all'arte del primo terzo del V secolo, verso il 470 a. Cristo.[2]

Di tale rilievo in terracotta si può istituire genericamente un confronto con quello pubblicato fin dal 1867 negli *Annali dell' Instituto* a tav. D,[3] attribuito alla metà del V secolo e del pari proveniente dalla Calabria, ora nell'*Antiquarium* di Monaco di Baviera,[4] dove Aphrodite sostenendo Eros sopra l'avambraccio dr. sta di fronte ad Hermes e che vuolsi riferire ad un culto, in cui Eros fosse insieme venerato con le altre due divinità. È certo che anche la tavoletta votiva in terracotta dell'*Antiquarium* provenga da Locri e sia del medesimo genere delle nostre.

Aphrodite prende parte singolare nel rapimento di Persephone in quanto che, come si cantava nell'Italia meridionale, essa aveva fatto colpire di amoroso dardo da Eros lo Zeus catachthonios, sicchè questi si invaghisse di Kore. Poscia Aphrodite stessa istiga la figlia di Demeter, mentre lavorava la tela, ad uscire per coglier fiori (ἀνθολογία), momento in cui Pluton la rapisce (ἁρπαγή).

Il rapporto tra Aphrodite e il mito di Kore è dunque chiaro, tal che Aphrodite ed Eros diventano personaggi infernali e così si trovano figurati sui celebri vasi dell'Italia meridionale contenenti *Nekyiai*.[5] Del resto le relazioni di Aphrodite col mondo sotterraneo sono altresì confermate dal fatto che essa in Delphi era venerata come ἐπιτυμβία.

Eros.

XXXIX. Una rappresentazione di Eros si trova anche fra i nostri *ex-voto*. Così il frammento in tre pezzi della parte superiore destra di un *pinax*, dato a fig. 42, reca in istile rigido Eros dalla testa trattata a riccioli, dal corpo colorato in rosso: egli poggia con ambo i piedi sulla mano sinistra di una figura muliebre, la quale porta i capelli chiusi nel *saccos* ed ha ancora la espressione arcaica negli occhi e nel profilo del volto: questa figura femminile, sorreggendo con la dr. Eros nel fianco, lo porge ad un'altra figura di donna, di cui rimangono pochi resti del panneggia-

[1] [illegible] *Bullettino dell' Instituto* Sez. Rom. Vol. XXI [illegible] PETERSEN [illegible] p. 77 e ss.

[2] [illegible] seguenti altri avanzi: *a*) con le teste e le ali dei due genî e l'alabastron; *b*) con gli arti inferiori dei genî e l'avambraccio della dea; *c*) col carro mancante della metà anteriore della ruota e la parte inferiore di Aphrodite; *d*) con la parte superiore della dea.

[3] ROSCHER [illegible] I, coll. 1351-53.

[4] *Denkm. d. klass. Alt.*, p. 89

[5] OLIVIERI, op. cit., p. 28 e ss.

mento anteriore e le mani protese ed aperte per ricevere il divin fanciullo che ambo le mani a lei tende affettuosamente per lasciarsi prendere.

Fig. 42.

Tracce di color celeste sul fondo. Alt. del frammento cm. 10; mass. largh. cm. 12 $^1/_2$.[1]

Demeter?

XL. A fig. 43 è riprodotto un singolare frammento, nel quale vedonsi drizzati i corpi anteriori di due serpenti che dovevano tirare il carro di una figura muliebre,

[1] Un altro pezzetto di *tabula votiva* porta l'avanzo inferiore di una figura femminile in piedi e volta a del panneggiamento (chitone e himation) della parte sinistra le gambe ignude di un fanciullo, piegate un

di cui restano ancora la mano dr. a pugno serrato, l'avambraccio sin. con un oggetto in mano, che non si può determinare (fiaccola?), e parte delle rigide pieghe del

Fig. 43.

chitone. Parrebbe il carro di Demeter, come è rappresentato sui sarcofagi e sulle monete che ricordano la ζήτησις e la πλάνη Δήμητρος.[1]

Cista mystica.

XLI. Di soggetto molto interessante e singolarissimo sono altri *pinakes* che qui mi accingo a far conoscere. Il loro contenuto si integra coi resti di varie tavolette, che ho potuto mettere insieme.

Una delle più intere è riprodotta nella fig. 44. Alta cm. 25 $^1/_2$, era larga una ventina di centimetri circa. Ricomposta da sei pezzi rappresenta una bella figura muliebre seduta verso sinistra su di una sedia con la solita spalliera finiente a testa

[illegible] la veste della donna all'altezza circa delle ginocchia, fanno pensare [illegible] tenuto per le ascelle o pei fianchi da una figura muliebre e presentato ad altra figura di fronte.

[1] DAREMBERG et SAGLIO, *Dict.*, v. Ceres, pp. 1053-54, figg. 1300, 1301.

d'uccello. Questo mobile è elegantissimo con gambe a colonnette che vanno rastremandosi in basso, poggiando su piccole basi quadre. La fascia del nobile seggio (residui di rosso) è graziosamente ornata di esili colonnine ioniche sui lati.

Fig. 44.

La donna che siede appoggiando i piedi sopra uno sgabello, indossa, come spesso ci occorre di riconoscere nei nostri preziosi rilievi, un chitone che in fondo cade rigido con pieghe verticali e che ha un lunghissimo rimbocco trattato con pieghe finissime

e convenzionalmente ondulate; e sulle spalle porta l'himation, i cui lembi passano sopra le braccia pur mantenendo tuttavia gli orli in qualche modo eseguiti arcaicamente a la maniera ionica con risvolti a zig-zag. I capelli che aderiscono con linee incise alla calotta della testa, sono cinti di una *sphendone* e più si aggroppano presso le orecchie, scendendo in ricchezza fin su le spalle. Il volto di profilo ha ancora gli occhi di prospetto, e nella durezza dei lineamenti domina la espressione arcaica di un sorriso triste. Il rilievo è di stile ben progredito che può riferirsi ai primi decenni del V secolo.

Fig. 45

La donna, presentando il busto di tre quarti, regge con la dr. il coperchio sollevato di una grande *kiste*, e tiene la sin. sotto il fondo di essa a l'estremità.

La *kiste* è messa sopra un'*arca* (κιβωτός) di tipo ionico: ha corpo a intrecciatura e coperchio convesso con fascia inferiore decorata di un giro d'alloro, uno di bulle e uno di zig-zag ondulato: dentro giace con le spalle sollevate ed appoggiate ad un cuscino una figura infantile dai lunghi capelli cadenti su l'omero: è rappresentata a la maniera arcaica in forme adulte, ravvolta in un mantello, con le gambe inarcate e le mani congiunte attorno le ginocchia.

Il frammento in quattro pezzi, pubblicato con la fig. 45, compie la parte superiore di siffatti rilievi, con la coppia dei fori di sospensione e lo specchio circolare dietro la *cista*, il quale specchio è un accessorio che serve a denotare l'ambiente della scena, il *gyneceo*.

Il frammento in tre pezzi, riprodotto a fig. 46, compie invece il lato sinistro della rappresentazione, dando quasi per intero la forma architettonica della κιβωτος con mensole ioniche, intelaiatura e gambe ornate di meandro, piedi a zampe di fiera

Fig. 46.

e due finestrine sulla faccia della cassa: sotto, tra i piedi, un'*hydria*. Avanzi di policromia in rosso, verde e celeste.

Il singolare soggetto ricorda la cesta di Erichthonios e il mito delle Cecropidi.

Erichthonios, appena nato, fu chiuso da Athena in una cesta e questa fu dalla dea consegnata a Pandrosos, figlia di Kekrops con l'ordine che non l'aprisse; ma la curiosità vinse le sorelle di costei, Aglauros ed Herse, e la cesta fu aperta e vi

si trovò Erichthonios: così le Cecropidi furono in punizione colpite di pazzia da Athena e si precipitarono dalla roccia dell'Acropoli.[1]

La cesta di Erichthonios è figurata su la rupe dell'Acropoli in un vaso attico del British Museum.[2]

Qui noi potremmo pensare d'avere una rappresentazione sommaria dello stesso mito, nel momento in cui una delle Cecropidi spinta dalla curiosità apre la *cista mystica* di Erichthonios, affidata in gelosa cura da Athena. Ma nella nostra cista non si vedono i serpenti che la dovrebbero custodire, e d'altra parte difficilmente si spiega il mito di Erichthonios fra le tavolette votive di Locri. Forse qui meglio si tratta di un mito parallelo a quello di Erichthonios, notandosi altresì che la figura infantile può interpretarsi così per un fanciullo come per una fanciulla.[3]

Il Culto a Persephone.

Persephone, intermediaria fra lo sposo e gli imploranti, riscatta le anime dalla antica colpa, dal παλαιὸν πένθος; ed il μύστης si rivolge a lei per ottenere una vita eterna felice: così fervido diventa il culto per la grande dea infernale, onde meritarne con sacrifici ed offerte quella benevolenza e quella propiziazione per cui sarà possibile godere sotterra.

Questo culto alla regina degli Inferi è chiaramente affermato su parecchi nostri *ex-voto*, dedicati a Persephone-Kore.

XLII. La fig. 47 ritrae un bellissimo *pinax* di cm. 28 di lato, rotto in dodici pezzi e di poco frammentario, con composizione di stile d'arcaismo progredito: policromia bene conservata a tre colori, il celeste, il rosso e il giallo su spalmatura di bianco. In alto cornice a lista rilevata, coperta di rosso e provveduta di coppia di fori per sospensione. Fondo della tavoletta in celeste.

Sulla parete della scena sta appesa una ricca *hydria* fra due grandi fiale umbelicate (φιάλαι μεσόμφαλοι): il vasellame, originariamente colorato in celeste, appare lavorato a sbalzo nella metallotecnica ed è quello d'uso per le libazioni (σπονδαί), pur dovendosi osservare che codeste *phialai* non sono familiari nell'arte ionica.

A destra della scena un trono ionico con schienale, piedi ad artigli e corpo a cassa, è coperto di color celeste con larga fascia inferiore rossa: sopra il trono un soffice cuscino rosso, ove siede una nobile matrona con aspetto dignitoso, sereno e

[1] [illegible] col. 1305 e s.

[2] *Ibidem*, col. 1307.

[3] In altri avanzi di simili *anathemata* rimangono: *a*) parte dello specchio e del coperchio della cesta; *b*) parte media della figura infantile nella cesta; *c*) l'arca con solo fregio di stelle nella faccia; rimane anche parte della cesta con la figura infantile; [illegible] tronco della figura muliebre; *e, f*) parte inferiore della donna e parte della κιβωτός con l'hydria; *g, h*) frammenti con resti dei finestrini dell'arca; *i, j, k*) frammenti con resti delle gambe dell'arca e con resti dell'hydria.

tranquillo, appoggiando i piedi su di un piccolo sgabello. Essa veste il chitone con lungo rimbocco a *kolpos:* le sottili pieghe ondeggianti della stoffa sono accuratissime, e l'himation è portato a coprire il capo della sposa e signora, la quale ha belli orecchini a rosetta; e la lunga chioma che, colorata in rosso, libera si scioglie dietro

Fig. 47.

le orecchie giù per le spalle, è cinta al di sopra della fronte da larga fascia in celeste su bianco, da cui esce il lembo de' capelli a lobi ondulati. Gli avambracci son protesi e le mani hanno dita caratteristicamente lunghe. La regal donna regge sulla sinistra, più sollevata, una grande tazza a baccellature con la costa del labbro adorna di bulle; e tiene la dr. prona e naturalmente aperta come per prendere un'asticella, che parrebbe essere una bacchetta magica e che vedesi davanti obliquamente appoggiata su di un tavolo a cassa con altri oggetti.

[illegible] codesta nobile figura sta a sin. una giovine donna in chitone con *apoptygma*, allacciato per mezzo di fibule a rosetta sopra le spalle: orecchini similmente a rosetta e testa coperta dal κεκρύφαλος, da cui escono soltanto i capelli bipartiti a linee ondulate sopra la fronte (color rosso): tiene le braccia piegate in avanti e sulla sinistra, portata più in alto, ha un gallo in color rosso, volto di profilo a destra; sulla mano dritta una σφαῖρα di giuoco.

Tra i due personaggi è una elegante κιβωτός, colorata in giallo oro, a decorazione ornamentale geometrica e con piedi a zampe di fiera: sotto tale arca un gallo di prospetto ad ali spiegate, forse in atto di cantare, e sopra è deposto un peplos rosso diligentemente ripiegato, e su questo un altro oggetto in bianco.

Per lo stile le corte proporzioni della donzella in piedi dànno tutta la solida struttura dei personaggi ionici, mentre la matrona sul trono, tratteggiata con magistrale nobiltà, mantiene più sensibile e più da vicino la tradizione di severa e ad un tempo dolce melanconia dell'arcaismo.

Della medesima rappresentazione abbiamo un notevole avanzo, ricomposto da cinque pezzi, col seggio ionico, di cui lo schienale termina volgendosi in fuori a testa d'uccello: vi ha di speciale che la fascia rossa inferiore della sedia porta tracce di un fregio a tre palmette dipinte in bianco e ravvolte nel loro stelo: della donna che vi siede, rimane la parte inferiore, meno il piede dr. e la punta del sinistro: il resto della figura è mancante dalle anche in su: rimangono anche gli avambracci.[1]

Prendendo in esame gli elementi simbolici di questo tipo di scena mistica, dobbiamo evidentemente riconoscere nel vasellame i sacri attrezzi e i doni votivi che si appendevano al tempio: il gallo collocato sotto la κιβωτός sta meglio a determinare il luogo consacrato a Persephone, a cui la giovine adorante si appressa e reca l'offerta dello stesso volatile, attributo infernale. La veste sul tavolo ricorda il dono di vesti a divinità, come il dono del peplos ad Athena nell'Acropoli: anche la bacchetta magica si può attribuire alla dominatrice dell'Averno, comecchè una bacchetta aurea porti in mano Hermes Kyllenios chthonios, e bastoni abbiano in mano i giudici in-

[1] Altri frammenti di *pinakes* del tipo XLII sono: [illegible] e la testa; *b)* due pezzi con la fascia della cornice, parte della grande *phiale* di dr. e la testa della d. seduta con la *sphendone* che le cinge i capelli, ornata di rosette; *c)* testa simile alla preced., fino alle spalle e lista di cornice; *d)* parte del collo e del petto di figura simile alla preced.; *e)* due pezzi con la testa della giovane di sin. (volto bianco), la grande *phiale* di sin., parte del manico alto appartenente al vaso di mezzo, e la cornice in alto con uno dei fori di sospensione; *f)* altri due pezzi con la stessa testa (volto bianco), due terzi della *phiale* di sin. e la cornice in alto; *g)* tre pezzi con la mano che tiene il gallo, col [illegible], un terzo della *phiale* di dr., l'estremità superiore della verga e un po' della cornice; *h)* frammento di *pinax* in due pezzi, coi fori di sospensione ma sprovvisto della cornice in alto: vi si vedono soltanto le *phialai* e il vaso di mezzo, frammentari; *i)* altro pezzo di un simile *pinax*, coi due fori, il vaso di mezzo munito del solo manico alto a guisa di *olpe*, e parte della *phiale* di destra: il vaso ha il corpo decorato diversamente dagli altri con baccellature sulla spalla e in fondo, e con due zone mediane a doppie spirali e a meandro.

fernali. Sul tavolo stanno dunque i doni a Persephone, la quale siede qui nel suo trono ed è venerata.

XLIII. Alcuni frammenti di tavolette con soggetto d'ugual significato adducono varianti nei particolari della composizione, le quali meglio chiariscono il culto a Persephone.

Tra i due personaggi non il tavolo a cassetto, ma il vero e proprio altare di Kore, nettamente determinato con la precisa indicazione simbolica del gallo scolpito

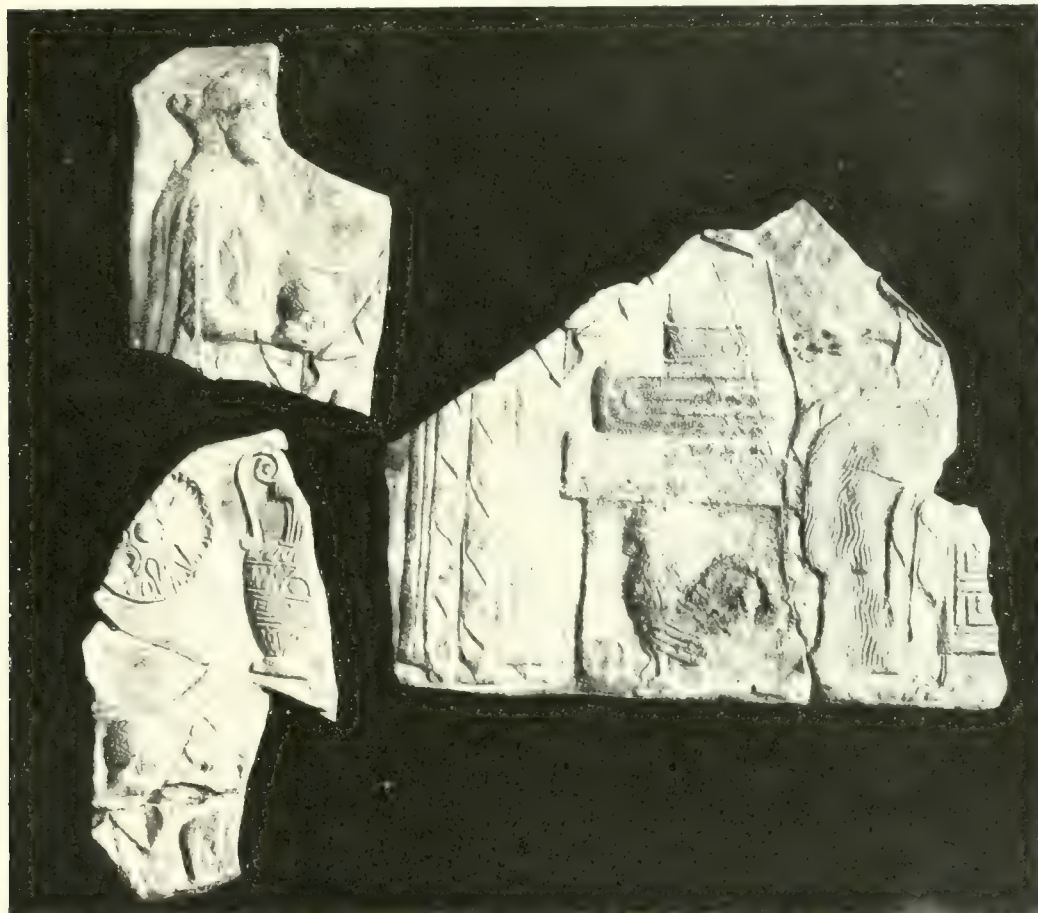



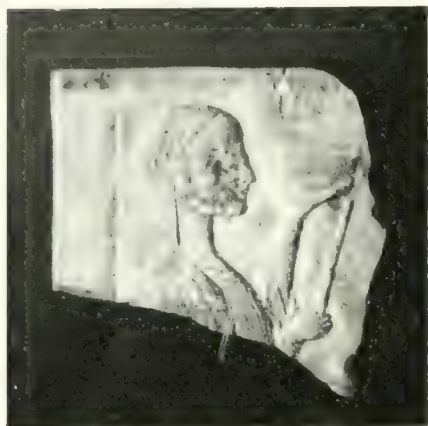
Fig. 48

sulla faccia anteriore dell'altare stesso. Questo è decorato nel fregio con due spirali doppie in rilievo; e sopra l'altare stanno i doni offerti a la possente dea: il peplos e una *stephane* ritoccata a graffito, il quale esprime foglie o punte in modo da formare una corona radiata; la *stephane* è decorata intorno con fiori a quattro petali e alternamente circoli di punti con punto centrale (fig. 48, a destra).

L'adorante in piedi, anzi che recar sulla sin. il gallo, protende il braccio sollevando e distendendo con grazia affettata un lembo della stoffa che indossa: la *pila lusoria* che tiene nella destra, la quale ordinariamente era di crine chiuso in un involucro fatto con ravvolgimento di pezzi di stoffa o di striscie di cuoio, è ornata a disegni geometrici che servivano appunto per nascondere le cuciture nelle commessure (fig. 48, a sinistra). Simili σφαῖραι si trovano di frequente sui vasi dipinti, dove sono rappresentate fanciulle intente a trastullarsi nel giuoco della palla.[1]

Fig. 49.

Della dea seduta dinanzi al suo altare e in atto di prendere con la dr. la sottile verga, non conosciamo dai frammenti che ci restano di questo tipo XLIII, la parte superiore.[2]

XLIV. Fra i nostri avanzi di rilievi non manca esempio della rappresentazione di siffatta bacchetta magica tenuta in mano da una figura muliebre ed offerta insieme con la patera. Ci sono due frammenti di tavolette a fondo celeste e di stile ancora arcaico, sulle quali si può arguire fosse rappresentato un *choros* verso destra di donne recanti offerte: entrambi i frammenti, ricomposti da due pezzi, costituiscono il lato superiore sinistro delle tavolette. Nel frammento A (fig. 49) si vede soltanto la parte superiore di una figura muliebre con l'himation rosso portato sul capo a modo di κρήδεμνον: essa tiene la patera sulla palma della mano sin. a braccio piegato in alto, e la bacchetta impugnata per un estremo nella destra. Il frammento B (fig. 50) ripete la medesima figura che resta dal seno ai glutei, ed è preceduta da una donzella in costume ionico, della quale ci rimane il solo tratto superiore. Un terzo frammento, ugualmente ricomposto da due pezzi, fa conoscere che il gruppo del *choros* fino alla metà della piastrina era almeno di tre donne: il frammento ci restituisce la parte superiore di una simile figura giovanile, quale è rappresentata in B, e anche di un'altra compagna che a sua volta la precede.

Nel lato destro delle tavolette doveva essere rappresentata la figura seduta, alla quale erano portate solennemente le offerte.

[1] [illegible] p. 475 [illegible]

[2] Oltre gli avanzi delle tre tavolette, pubblicati nella fig. 48, sono del numero: *a*) quattro pezzi che ricompongono frammentariamente la giovine di sin. e [illegible] mano dr. della donna seduta, rimanendo anche un poco della verghetta; *c*) altro pezzo col tratto inferiore della d. seduta e con parte della κιβωτός.

XLV. Una speciale scena di offerta è ripetuta su parecchi altri mirabili frammenti di *ex-voto*, i quali sono tutti manchevoli del lato sinistro, di guisa che non si possa interamente ricostruire e conoscere quella parte della rappresentazione che si riferisce al personaggio a cui l'offerta è fatta.

Due figure femminili in chitone ed himation sono le offerenti: l'una ritta in piedi, porta nella sin. il *kalathos* e porge con la dr. un gallo; l'altra che sta dinanzi alla prima, si china con tutta la parte anteriore del corpo per deporre con la destra qualche cosa sopra una specie di altare, mentre nella sinistra regge un vassoio che contiene una patera, pani e dolci: fra l'altare e il gruppo delle offerenti è un alto sostegno in bianco a forma di esile fusto conico con piede: tale sostegno regge un gallo votivo in rosso e rivolto verso le offerenti, collocato cioè davanti a l'altare: nel campo in alto, a sinistra, sono appese patere baccellate e umbelicate.

Fig. 50.

Il fondo dei *pinakes* è celeste; le carni delle figure muliebri sono riservate nel bianco, i capelli in rosso, gli abiti in bianco e in rosso.

Il gruppo, nello stile dell'arcaismo affettato ed evoluto, è eseguito con eleganza; e mentre la figura che sta ritta dietro, si presenta con rigidezza arcaica, quella anteriore è trattata in maniera sciolta, con movimento libero che dà vivacità ed effetto di vera bellezza e di vera grazia alla scena.

Di tal genere di *ex-voto* abbiamo il frammento in due pezzi, pubblicato con la fig. 51; quello in cinque pezzi, pubblicato con la fig. 52 e un terzo in sei pezzi con la donzella dal *kalathos* quasi per intera, mancando solo il braccio dr. ed i piedi, ma con la donna anteriore in gran parte perduta e guasta.

Abbiamo anche della figura posteriore un pezzo con la testa, il seno e parte del *kalathos*; della figura anteriore tre pezzi, uno de' quali con la testa, il secondo con la mano sin. ed il vassoio e con l'avambraccio dr. fino al polso, il terzo con la parte superiore del corpo.

I sacri attrezzi appesi alla parete e l'altare indicano che la scena di offerta avviene in luogo di culto: l'imagine del gallo, espressa plasticamente e messa come simbolo sopra un sostegno dinanzi a l'altare, attribuisce il luogo, il tempio alla divinità chthonia a cui il gallo è sacro, a Persephone, alla qual dea pure si addicono le offerte, sia del gallo, sia del *kalathos*, sia dei doni sul vassoio.

Fig. [illegible]

Il *kalathos* con la *cista mystica* serviva a contenere gli oggetti sacri, ἱερὰ μυστικά, per la παράδοσις τῶν ἱερῶν degli iniziati nei misteri eleusinî, e fra gli oggetti sacri erano appunto anche dolci e pani, come si vedono sul vassoio offerto dalla fanciulla così mollemente e con tanto ardimento artistico piegata su l'altare.

Nessun dubbio dunque che questi *ex-voto* appartengano al numero di tavolette che documentano la devozione alla divina sposa di Hades-Pluton, la quale doveva

presenziare sul suo trono regale nel lato sinistro dei quadretti, analogamente alle rappresentazioni nel presente capitolo raggruppate.

Fig. 52

XLVI. Vi ha una serie scarsa di *anathemata* policromi trammentari con portatrici di doni alla divinità, sui quali è rappresentata una παρθένος che porta in testa un banchetto a pieducci, dove è messo un peplos purpureo diligentemente piegato.

La donzella in costume dorico regge il banchetto con la mano destra per uno dei pieducci (fig. 53, *a*) e ricorda così il motivo delle *diphrophore* nel fregio orientale

[illegible] . talvolta poggia il carico nel capo sopra un cercine di panno, come suole usarsi anche oggidì dalle portatrici di pesi in testa (fig. 53, *b*, *d*).

Nell'esemplare *c* (fig. 53) la vergine reca oltre il peplos anche *phialai* umbelicate e decorate a sbalzo, le quali sono poste in piedi sopra il peplos per convenzionalismo, onde farle vedere meglio, perchè l'artista arcaico è ingenuo e vuole mostrare

Fig. 53.

quanto più può gli oggetti senza preoccuparsi d'altro: la testa della fanciulla è chiusa nel *saccos* e questo è accuratamente legato con sottile nastrino fin sopra all'occipite.

La fanciulla nell'esemplare *b* porta orecchini a rosetta come quella dell'esemplare *c*, ed ha il *saccos* cinto con un giro di roselline.

L'esemplare *d*, quantunque rechi la stessa rappresentazione, è trattato diversamente nel tipo della figura che ha i capelli bipartiti sulla fronte e raccolti dietro la nuca.

Tre altri pezzetti di *pinakes* accennano a codesta scena: l'uno col polso e la mano della giovine portatrice e la parte sinistra del banchetto e del peplos (tipo *a*); gli altri due con avanzi dei *peploi* lavorati a βόστρυχοι.

Fig. 54.

Codesti *anathemata* illustrano gli *ex-voto* precedenti, nei quali le *phialai* sono appese al tempio e fra le offerte alla divinità appare anche quella del peplos.

XVII. Persephone, la dea dei morti, la quale presiede nell'Hades alla vita d'oltretomba, la dea delle καλαὶ ἐλπίδες e cioè delle promesse mistiche di beatitudine al di là del sepolcro, l'augusta, venerabile, grande dea, la Despoina, si venerava e si celebrava in Locri come protettrice della città, dove a lei era eretto anche il maggior tempio, scoperto da Paolo Orsi ed illustrato dal Petersen.[1] Ed a Locri essa

Fig. [illegible]

era adorata indipendentemente da la madre Demeter e il suo culto, quale divinità chthonia, si istituiva con la forma mistica, associandosi ai misteri della vita futura.

Così suo attributo è il gallo infernale che noi troviamo costantemente a indicare la dea sui nostri *ex-voto*, dove la regina degli Inferi assiste agli atti di devozione degli adoranti.

La fig. 54 riproduce un rilievo di molta bellezza, il quale restituisce la parte destra di una tavoletta alta cm. 26 ½ per una larghezza massima di cm. 15. Il pezzo, ricomposto da cinque frammenti, è altresì importante per la conoscenza degli antichi arredi ionici di casa, che appariscono di singolare ricchezza e struttura.

Un nobile sedia a due ordini di colonnine su fondo celeste, con spalliera terminante in testa d'uccello e bracciali finienti a testa di fiera, siede sopra un basso cuscino colorato di rosso la dignitosa figura di Persephone-Kore, rappresentata come

[1] [illegible]

ragazza, come ἱερὰ παρθένος, in peplos rosso ed himation: del gallo che la giovine figlia di Demeter portava sulla mano dr. rimane la coda. Stile dell'arcaismo raffinato: esecuzione finissima e artisticamente di molta eleganza.

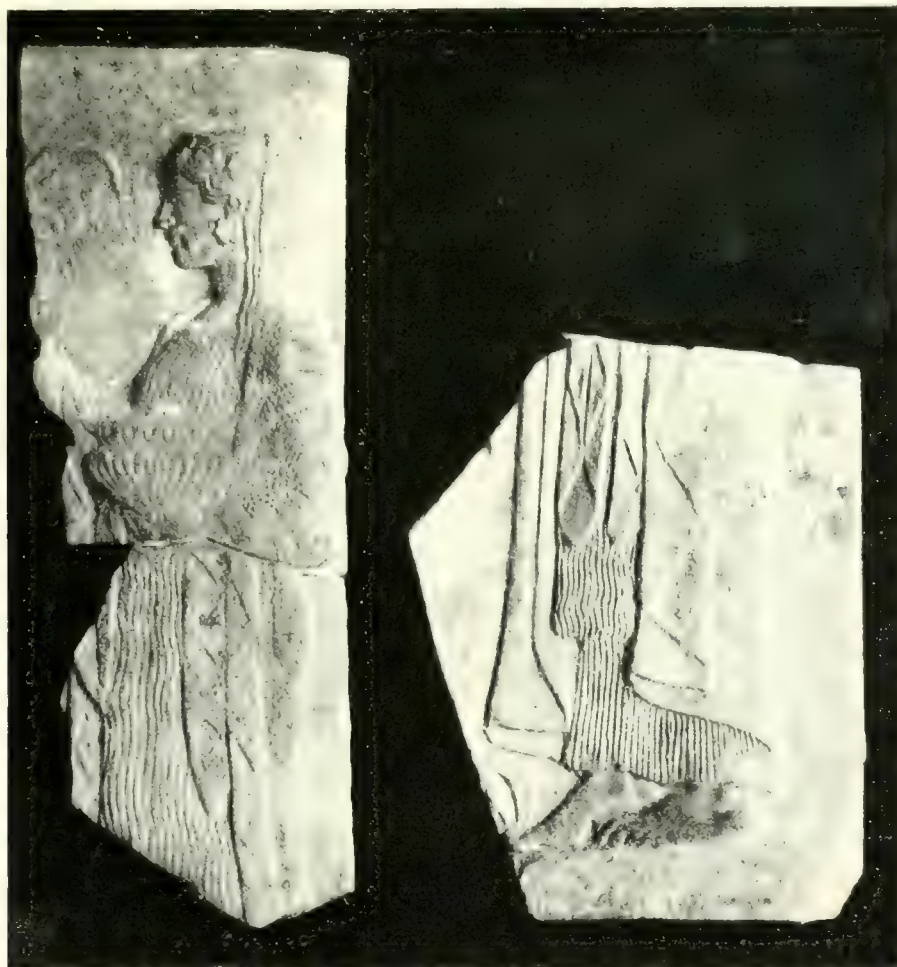



Fig. 56.

La fig. 55 presenta, in grandezza $^{1}/_{1}$, una testa identica a quella della figura precedente.

Fig. 56, a sinistra: lato destro di un *pinax*, in due pezzi. Persephone rappresentata come matrona, in piedi con tazza metallica a baccellatura nella sinistra, e il solito gallo sulla m. dr. alzata: sopra il chitone indossa l'himation con βόστρυχοι portato sul capo, quale divina sposa di Hades-Pluton; ha orecchini a rosetta e *stephane* ornata di rosette. Altezza cm. 20. Medesimo stile d'arcaismo raffinato.

Fig. 56, a destra. Parte inferiore di Kore in chitone ed himation: tracce di color rosso. Il gallo simbolico è collocato davanti ai piedi della dea. Il frammento, alto cm. 13, formava l'estremo angolo inferiore destro di un *pinax*.

Per quanto riguarda il chitone di questa figura, e così frequentemente usato sui rilievi fittili di Locri, è da notare il lungo rimbocco della stoffa che ne forma il κόλπος nella maniera che ci è conosciuta per le statue votive di tipo femminile dell'Acropoli.[1]

Lo stato delle anime nell'Hades.

Dopo la morte, come i tristi che hanno consumata la vita operando con ingiustizia, empietà e violenza sono sotterra in espiazione puniti nel Tartaro tenebroso, così i buoni godono il premio delle loro giuste e pie azioni nell'Elisio, dove si distende il solstizio e Persephone regina ha l'ὑπέρτατον θρόνον, dove la vita non è turbata, ma serena, tranquilla, senza lacrime, felice e bella. Tale, sotto l'influsso dei misteri eleusinî e dei poemi orfici, è la concezione mistica dell'altra vita, nel modo che l'inno omerico a Demetra canta « chi non ha veduto i misteri non godrà sotterra »[2] e le *Baccanti* di Euripide proclamano « felice è soltanto colui che conosce le τελεταὶ θεῶν ».[3] Onde in relazione al culto dei morti l'arte plastica e la pittura vascolare inspirano i loro soggetti a mistiche scene elisiache, dove le anime appariscono vivere una vita che non le affatica, ma le fa godere serenamente e quietamente il meritato compenso, sotto la continua luce solare e presso le divinità che laggiù nell'Elisio hanno onore.

E, come sui vasi funebri dell'Italia meridionale, questa vita sotterranea dei buoni, simile a la lor vita terrena, ci è rappresentata con gli stessi elementi mistici sui nostri *ex-voto*.

Scene di abbigliamento funebre.

XLVIII. La figura 57 fa vedere uno de' migliori e dei più artistici *pinakes* di Locri: è frammentario, in cinque pezzi ed ha la largezza di cm. 22 ed una massima altezza di cm. 18: coppia di fori in alto per la sospensione.

Vi ha una semplice, purissima scena di abbigliamento funebre: una giovine donna, la defunta eroicizzata, in chitone ionico a corte maniche sta nel sepolcro come nella sua casa e si acconcia con la mano dr. la ricca, morbida, bella, fluente chioma, mirandosi allo specchio che tiene nella sinistra: di fronte una donzella in

[1] Cfr. [illegible] VIII, pp. 577-580 [illegible] [illegible].

[2] vv. 480-482.

[3] v. 72 [illegible].

chitone con *kolpos* le porge l'*alabastron* dei profumi e rappresenta la offerente che fa l'offerta alla defunta stessa.

La solida correttezza del disegno manifesta mirabilmente con la delicata e ben finita cura delle pieghe nel panneggiamento e con la maniera minuta di trattare i

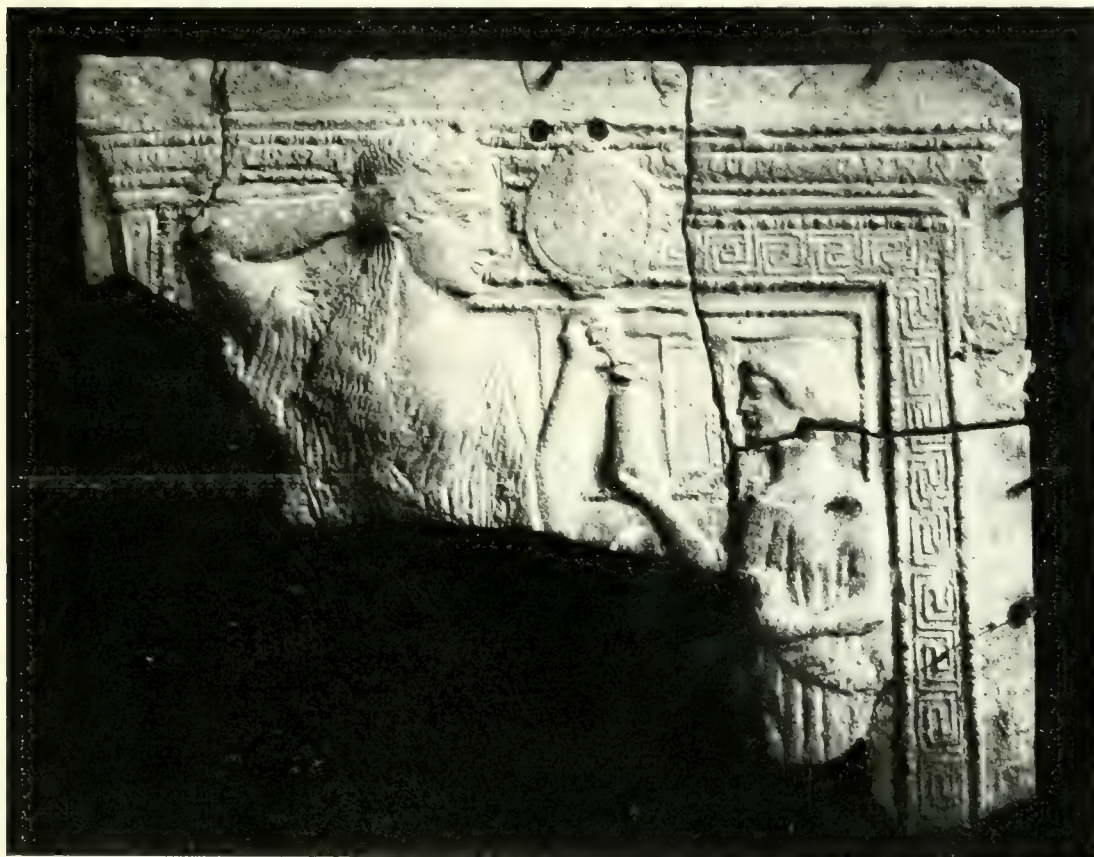



Fig. 57.

capelli la severa grandiosità dell'arte durante il primo terzo del V secolo, tra il 490 e il 480 a. Cristo.

La tomba nella forma della casa, di stile ionico, è provvista di finestra.

XLIX. Altri avanzi di *pinakes* accennano alla medesima rappresentazione della casa, ma con la sola figura principale verso dr. e nello stesso atteggiamento di pettinarsi.

Sono i seguenti:

a) avanzo in due pezzi: testa della donna con orecchino a cerchio: rimangono anche il polso e la mano che ravvia la capigliatura, e parte dello specchio;

b) pezzetto con avanzo superiore della testa muliebre, polso e mano che ravvia i capelli, orecchino a cerchio (tracce di color rosso);

c) frammentino col braccio sin. e la mano che stringe il manico dello specchio dinanzi alla finestra, della quale si vede anche una mensoletta a voluta;

d) frammentino con la mano sin. dinanzi alla finestra (mensola a voluta): la mano stringe pel manico lo specchio, che qui è perfettamente espresso di profilo, e non di prospetto come per convenzionalismo è sulle altre tavolette;

e) frammento in tre pezzi del lato destro di un *pinax* finemente eseguito: contiene parte del fregio, la mensola a voluta e l'ornato verticale a greca della casa; parte della finestra con mensoletta a voluta, e il gomito del braccio sin. con la manica del chitone e il panneggiamento fin sotto alle ginocchia, appartenenti alla figura muliebre, la quale stava seduta verso destra: sotto la finestra corre un altro fregio a meandro: tracce di policromia in rosso e verde cupo: alt. mass. cm. 17; mass. largh. cm. 11.

L. Fig. 58, a sinistra. Frammento con donna che s'adorna il capo specchiandosi: è la parte superiore sinistra di un *pinax*. La donna appare fin presso al ginocchio,

Fig. 58.

seduta verso dr., con chitone ionico a manica allacciata lungo il braccio e a pieghe stilizzate: essa tiene lo specchio nella sin. e con la dr. si aggiusta al di sopra della fronte la *stephane* ornata di rosette: i capelli le scendono sopra le spalle alla moda del V secolo e porta orecchini a rosette. Dimensioni cm. 13 × 9.

LI. Fig. 58, a destra. Avanzo in quattro pezzi della parte superiore destra di una tavoletta votiva. Della figura muliebre rimane il tratto anteriore dal naso alla vita: indossa un chitone senza maniche, ha lo specchio nella sin. e porta la dr. a l'altezza della fronte per adornarsi il capo. Sul grembo si vede la parte superiore di un gallo, attributo infernale che conforta l'interpretazione del soggetto per l'abbigliamento funebre di una defunta.

Queste scene di toletta prestano un soggetto artistico comunissimo ai pittori dei vasi funebri, e traducono nell'arte le volgari credenze intorno alla esistenza futura. Era occupazione prediletta delle donne nella dimora d'oltretomba l'abbigliamento personale, giacchè tutta la vita spirituale della donna consisteva nella sua severa bellezza. Così i parenti, i congiunti, gli amici pietosi corredavano gli stessi sepolcri della suppellettile necessaria alle più raffinate cure e ai migliori adornamenti del corpo; e quei medesimi oggetti che si mettevano ritualmente dentro le tombe, dovevano servire alle anime per gli umani bisogni dell'altra vita.

Fig. 59.

Ragazza con doni.

LII. Nell'angolo superiore destro di una tavoletta è rimasta la rappresentazione di una giovine donna fin presso al gomito, rivolta a sinistra (fig. 59): i capelli, bipartiti sulla fronte e cadenti sopra le spalle, sono cinti di *stephane* adorna con perle incastonate; gli orecchini han foggia di cerchielli ed una finissima collana di perline, eseguita con estrema cura, pende da un esile filo intorno al collo: chitone ionico con manica allacciata lungo il braccio. Di stile un po' rigido, ha ancora evidenti segni della tradizione

arcaica per gli zigomi troppo pronunciati. La ragazza porta nella sin. la cassettina degli oggetti di *toilette*, e nella dr. lo specchio, doni ch'essa reca per altra donna che le stava di fronte. Contrapposto alla giovine offerente si vede un gallo di profilo a destra, ma non si capisce bene, per le condizioni del frammento, se il gallo, invece che reale, sia artificiale e cioè riprodotto come plastico e messo sopra un sostegno. Alt. mass. cm. 12, mass. largh. 10 $^1/_2$. La scena è incorniciata da un sottile filetto in rilievo.

Un frammento simile, ma con margine liscio, reca la medesima figura, dello stesso stile: non ha la collana ed è più manchevole, essendo tagliata sotto le dita della mano che presenta lo specchio. Mass. alt. cm. 9, largh. mass 9 $^1/_2$.

Tipi di ancelle.

LIII. L'avanzo in due pezzi della parte superiore sinistra dell'*ex-voto* pubblicato a fig. 60, reca un personaggio muliebre col corpo di prospetto e il capo di

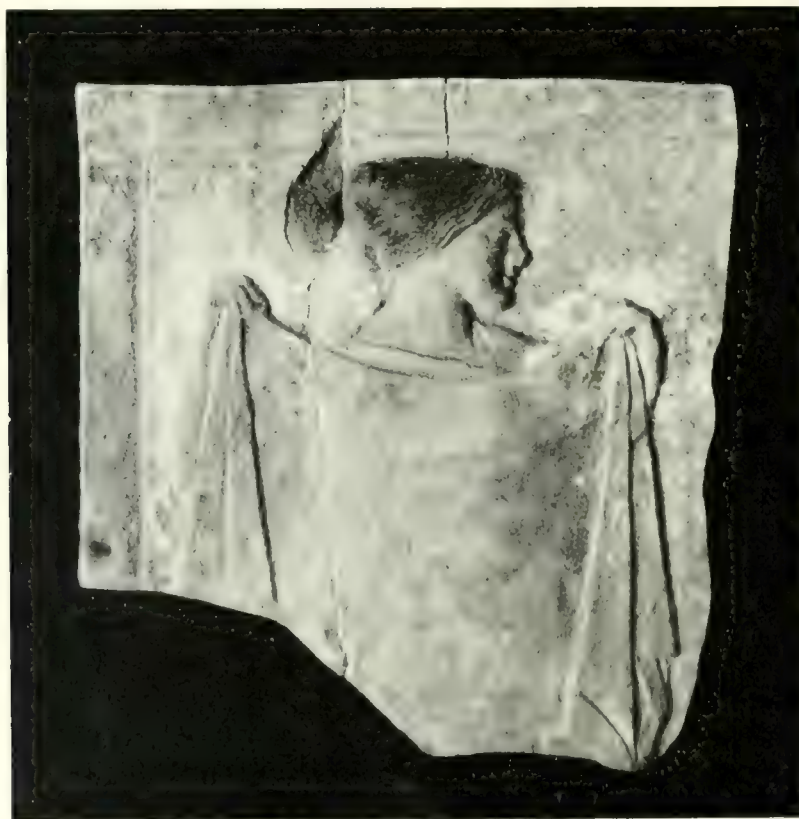



Fig. 60

profilo a destra. La donna porta i capelli divisi sulla fronte, ravviati e raccolti dietro l'occipite con legamento di un nastro a tre giri. L'occhio è eseguito in semplice

rilievo a mandorla e l'espressione del viso ha caratteri di transizione allo stile severo. Il personaggio sostiene con le mani all'altezza degli omeri la stoffa quadrangolare di un mantello piegato per metà, e ripiegato nel tratto superiore, in modo da sembrare che ravvolga il drappo per custodirlo o lo spieghi e stia per consegnarlo ad altra persona che era forse nella parte mancante del *pinax*. Mass. altezza cm. 13, largh. mass. 12 $^1/_2$.

Fig. 61

Un altro frammento in due pezzi, il quale si riferisce ad una tavoletta di ugual soggetto, compie la figura precedente, dandone la parte inferiore, col pesante chitone dorico a poche e grosse pieghe, col piede destro quasi di prospetto e col sin. di profilo a dr., come se la persona fosse in atto di muoversi verso destra: alt. cm. 12 $^1/_2$, largh. 7 $^1/_2$ (fig. 61).

Del lato sinistro di altri simili *pinakes* restano quattro avanzi: il primo col braccio dr. e parte della stoffa che la figura regge nelle mani; il secondo con l'estremità della stoffa e un po' del corpo femminile; il terzo e il quarto ciascuno colla parte inferiore della donna.

LIV. Del medesimo stile e della medesima fattura, anzi, si può dire con piena certezza, della stessa mano è la giovine donna riprodotta a fig. 62 ed appartenente al lato destro di un *ex-voto*.

Fanno confrontare in modo esatto questa figura muliebre col tipo delle altre ora esaminate (figg. 60 e 61) le stesse dimensioni, l'uguale trattamento nelle pieghe del chitone, l'occhio identicamente eseguito di prospetto in semplice rilievo a mandorla, la simiglianza nell'acconciatura e nel legamento dei capelli, non che nel profilo del volto, una stessa maniera di esprimere con forza le narici, le labbra, il seno.

Anche gli orli che inquadrano la tavoletta sono simili nelle figg. 60 e 62: non solo, ma sul rovescio di entrambi i frammenti si vedono nella stessa guisa le im-

Fig. 62.

pronte dei polpastrelli delle dita sulla creta molle per premerla nella forma, onde ricavarne bene la stampa del soggetto.

Si potrebbe così ritenere che i due frammenti appartenessero ad uno stesso *pinax*, o almeno si può supporre che le due donzelle insieme facciano parte della scena di tal genere di *ex-voto:* forse la seconda giovane è un'altra ancella, e nel mezzo dovrebbe trovarsi la figura principale.

In ogni modo la ragazza di questo tipo LIV, espressa con rilievo spiccato e con sicura perizia, è pur sempre notevole per lo studio del costume che porta. Sopra il chitone indossa una spece di mantellina, la quale pare cucita meno che nell'apertura laterale che fa passare il braccio sin. e lascia scoperto il petto già chiuso nel chitone. È una sopravveste, un *epiblema*, che cade con lungo lembo a coda di rondine nella maniera convenzionale dei lembi del mantello delle *Korai* di Atene. Di una figura identica e uscita dalla stessa forma un altro frammento dà soltanto la parte inferiore.

Scena di gyneceo

LV. La defunta in sembianze di donzella, vestita del peplos con *apoptygma*, i capelli calati a ciocche sulla fronte, chiusi e annodati sul capo nel κεκρύφαλος ionico,

Fig. 63

accudisce alle faccende domestiche nel *gyneceo*, aprendo il coperchio (πῶμα) di una cassa (κιβωτός) per riporvi un pezzo di stoffa, un peplos, diligentemente piegato.

Tale è il contenuto di un *ex-voto* in undici pezzi con coppia di fori per sospensione, alto cm. 26 e largo 21 $^{1}/_{2}$ (fig. 63): della graziosa tavoletta manca solamente

l'estremità superiore laterale destra. Qui la defunta è rappresentata nella semplice e quieta serenità delle sue intime occupazioni domestiche, a cui nella vita terrena era adusata.

Dietro la giovane sta un mobile a sedile, ornato di una colonnina ionica. Alle pareti della stanza sono appesi in alto a sin. un kalathos (che è capovolto), uno specchio e la lekythos, i quali oggetti son proprî a determinare il gyneceo, sia il cesto ove la giovine donna poneva la lana per filare, sieno lo specchio e il vaso dei profumi per l'abbigliamento personale: a dr. è parimenti appeso un kantharos.

Fig. 64

La κιβωτός è decorata di meandro nelle intelaiature e nelle gambe, finienti queste a zampe con artigli; e porta sulla faccia una zona con due metope e un triglifo. Le metope hanno ciascuna una scena ornamentale in rilievo con due personaggi di tipo arcaico; a sin. è un episodio della Gigantomachia e cioè Athena atterrante un Gigante; a dr. un giovane che afferra per il polso (ἐπὶ καρπῷ) una donna e la perseguita.

Questa seconda scena si trova ripetuta sopra un diverso frammento di tavoletta, come soggetto decorativo nello specchio inferiore di un altro mobile a cassettone, che nella parte superiore è costruito in foggia architettonica coi due soliti finestrini e le mensolette ioniche (fig. 64).

Il fondo del nostro interessante *pinax* ha tracce di celeste, la figura femminile di rosso, la κιβωτός di verde cupo: gli oggetti appesi alla parete sono in bianco.

Stile ionico d'arcaismo progredito, raffinato, elegante.

Un altro *pinax* frammentario e in sei pezzi ripete la identica rappresentazione: manca tutta la parte inferiore dalle metope della κιβωτός in giù; mancano pure l'angolo superiore sinistro e l'estremo lato destro: rimangono il bocchino della lekythos, il kantharos (meno il piede) e la figura muliebre fino alle ginocchia, essen-

done perduto il viso e la mano sin. per scrostamento della superfice: della κιβωτός manca parte del coperchio, e al di sopra del noto fregio di essa è il comune ornato ionico di quattro palmette in piedi, chiuse nello stelo a spirale e alternate con fiori di loto stilizzati. Alt. mass. e mass. largh. del frammento cm. 19 $^1/_2$.

Choros di donzelle che portano offerte ad una figura muliebre seduta.

LVI. Codesta scena si ricostruisce da molti rottami di parecchie tavolette simili (figg. 65-69).

Sopra un semplice seggio quadrangolare a pareti liscie e colorate in rosso sta rivolta a destra una giovine donna che veste un lungo chitone con orlo in fondo a stoffa ripiegata, con *apoptygma* e *kolpos:* ha i capelli divisi sulla fronte e ravvolti in un panno purpureo, che è legato a cuffia dietro l'occipite e cinto intorno da una benda: essa tiene fra le mani una ghirlanda che pare di stoffa, come si vede sul bassorilievo di Thasos.[1] Tre fanciulle procedono verso di lei in *choros* tenendosi per le mani: vestono tutte il medesimo costume dorico e tutte sono nella stessa guisa pettinate e con la cuffia chiusa e cinta di *stephane* modellata a diadema.

Fig 65.

L'ultima figura di destra e quella di mezzo si guardano in volto, mentre per simmetria l'altra donzella guarda la donna seduta: le tre fanciulle sono rappresentate col seno di prospetto a forme pronunziate: le gambe aperte a gran passo nella maniera arcaica, lasciano raccogliere in mezzo e cadere pesantemente a fascio le pieghe dell'abito, esprimendosi così anche la rapidità del cammino.

[1] Perrot, *Hist. de l'art.* VIII, fig. 154 a p. 352.

Nei quattro personaggi le robuste forme corporee traspariscono da sotto le tuniche. I corpi sono un po' tozzi e nel profilo dei volti è ancora l'impronta dell'arcaismo cogli occhi di prospetto e a mandorla in rilievo.

La prima donzella, di fronte alla donna seduta, porge a questa il *kalathos* e l'ultima reca l'*alabastron*.

Fig. [illegible]

Policromia in rosso e bianco su fondo celeste.

Anche questa scena si può genericamente interpretare per una offerta di doni alla defunta, nessun elemento specifico autorizzando a ritenere come divinità la donna seduta.

Di tali *ex-voto*, abbastanza numerosi, ci rimangono i seguenti avanzi:

a) frammento in due pezzi con la parte superiore della donna seduta; si vedono anche il braccio dr. col *kalathos*, il lembo dell'*apoptygma* e il profilo del viso della fanciulla che le sta di fronte (fig. 65);

b) frammento simile in due pezzi con la parte superiore della donna seduta, fino alle ginocchia e meno la testa; vi è anche il tronco della fanciulla che le sta di fronte;

Fig. 67.

Fig. 68.

c) frammento in tre pezzi col petto, le braccia, la ghirlanda, il seggio e la parte inferiore della donna seduta; più il tronco da sotto il seno alle ginocchia della donzella che le sta di fronte (fig. 66);

Fig. 69.

d) altro frammento in tre pezzi con la figura seduta, meno la testa, l'avambraccio sin. e la ghirlanda: della fanciulla che le sta di fronte rimane il corpo dalla cintola in giù (fig. 67);

e) frammento in quattro pezzi col *choros* delle tre donzelle: della prima manca il capo e tutta la parte destra; della seconda manca la testa soltanto, mentre dell'ultima rimangono le gambe e i piedi (fig. 68);

f) frammento in tre pezzi col gruppo delle donzelle, di cui l'ultima interamente, quella di mezzo con la testa, il petto, il braccio sin. e il profilo dell'abito fino al piede sinistro; della prima rimane il solo braccio sinistro: altezza del *pinax* cm. 21 $^1/_2$ (fig. 69):

g) frammento in tre pezzi con tutta la figura della donzella che reca l'*alabastron*, meno la testa e il piede destro.[1]

L'albero dell'Hades.

Il ripostiglio degli *anathemata* di Locri ci rivela una feconda, inesauribile ricchezza di soggetti intorno alla mistica e filosofica concezione che gli antichi ebbero della vita ultramondana nell'Averno e delle divinità che agli Inferi presiedevano. Gli artisti minori che al misterioso pensiero metafisico della cultura spirituale e religiosa ionica davano forma sensibile e rappresentativa nelle loro modeste officine industriali, trovarono forza più efficace in quegli elementi stessi e in quello stesso studio della vita terrena che il popolo sognava, sperava e credeva seguitasse perenne, dopo la ineluttabile morte, nel regno sotterraneo. Così che il più spiccato e il più evidente carattere stilistico dei nostri *ex-voto* sieno uno schietto realismo e un verismo semplice, temperati dalla correttezza delle forme, dei mezzi e della tradizione artistica. Da tutte le composizioni scaturisce il sentimento della verità reale e vissuta, sentimento meglio espresso e rinvigorito colla policromia artificiale, che ravviva le scene, correggendo la fredda crudezza monotona della materia, e dà al fondo di esse la luce brillante del cielo.

È un'arte spontanea, fresca, ingenua, semplice che come chiara fonte montanina zampilla purissima da l'anima del popolo, anima forte che sempre rinverdisce e si rinnova come quella che rappresenta la verità più candida, senza artifizi e senza preoccupazioni, la realtà più pura senza ricercatezze, senza disarmonie e sproporzioni fra gli ideali che inspirano i soggetti e i mezzi che loro danno forma. Per modo che le superstizioni volgari e le pubbliche credenze sieno tradotte in una espressione

[1] Sono frammenti minori dello stesso tipo: *h*) dorso della donna seduta; *i*) gomito e lembi dell'*apoptygma* di simile figura; *j*) estremo lembo posteriore della tunica, parte delle gambe e del piede sinistro di figura simile; *k*) testa, probabilmente appartenente alla donzella che porge il *kalathos*; *l*) avambraccio e mano col *kalathos*; *m*) braccio col fondo del *kalathos*; *n*) panneggiamento, appartenente al tratto inferiore delle prime due donzelle; *o*) parte inferiore del panneggiamento della donzella di mezzo con avanzo del piede sinistro; *p*) piede sin. della donzella di mezzo e piede dr. dell'ultima; *q*) volto dell'ultima donzella.

[illegible] naturale, e le idee trascendentali ritornino nella loro manifestazione materiale alla vita umana d'ogni giorno.

E se la grande arte, l'arte nobile ed aristocratica, si mantiene più rigida conservatrice degli austeri ideali religiosi e civili nei soggetti da essa trattati, e rimane più tenacemente fedele e vincolata ai canoni delle scuole; l'arte minore, che nel

Fig. 70.

popolo e per il popolo sorge si rafforza e fiorisce, corre più libera e più fertile, più ardita e più innovatrice, e prende nutrimento e arricchisce dall'arte infinita che è nella natura. Così tra il realismo e il verismo, a cui è temperatamente improntata la esecuzione dei rilievi di Locri, spunta come forza nuova dell'arte il naturalismo.

LVII. Mirabile, singolarissima per il soggetto è una tavoletta che si è potuta frammentariamente ricomporre da otto pezzi (fig. 70): misura cm. 25 di altezza ed

era poco più larga. Stampata a rilievo molto basso, rappresenta nel mezzo un bellissimo albero di grosso fusto, che si apre in lunghi ed esili rami, i quali in cima si biforcano. È un lavoro così fine che pare uno stucco.

Fig. 71.

A sinistra una donna in chitone ed himation sta in piedi e facendo grembo colla falda dell'abito portata innanzi per la mano sinistra, alza la destra in atto di coglier frutti: ai piedi della figura è un elegante *kalathos* dove porre il raccolto. A destra siede un'altra donna in chitone a *kolpos* e con l'himation rosso a βόστρυχοι, che le ravvolge la parte media del corpo. Codesta scena piena di naturalismo e di grazia è ripetuta sopra due pezzi che si ricongiungono, nei quali restano il *kalathos* e la parte inferiore della donna seduta.

Fig. 72.

Un frammento, uscito dalla stessa forma, contiene il fusto dell'albero, la mano sin. e un tratto del panneggiamento che copre le gambe della donna seduta.

Un altro avanzo dà il solo seggio con la punta dell'himation.

La figura principale seduta pare tenga qualche cosa tra le mani, che non si vede bene sui frammenti rimastici, forse un serto ritoccato a graffito.

Abbiamo qui insieme con un'ancella la morta idealizzata nell'Elisio sotterraneo: essa è nel soggiorno delle anime pure, essa è felice e beata nel giardino fra i sacri prati e i boschi di Persephone, dove spirano aure oceanine e crescono fiori d'oro, dove è eternamente il sole, ombreggiato da l'albero dell'incenso, luogo nel quale i

Fig. [illegible]

giusti si divertono con giuochi e con esercizi, e s'intrattengono passando il loro tempo in uno stato di piacere.

LVIII. Nella fig. 71 si vede un frammento di rappresentazione simile alla precedente, ma di diversa fattura e con naturalismo più accentuato: l'albero porta le foglie e insieme i frutti, e di questi la donzella sta per spiccarne uno, avendone già colmo il grembo.

Così la fig. 72 riproduce un bell'avanzo d'albero d'ugual genere con fusto, rami, foglie e frutti; sembra un melograno, l'albero sacro a Pluton: fu per aver mangiato il chicco di melagrana nell'Hades che Persephone non potè più ritornare per sempre presso la gran madre Demeter, dovendo per decreto di Zeus passare una parte dell'anno con lo sposo infernale.

LIX. Pare che appartenga a un terzo tipo del medesimo soggetto la giovine donna riprodotta a fig. 73 e di cui rimane la parte superiore con una *pila lusoria* nella mano sin. e frutta che sembrano pere o pigne nella falda della veste. Porta il costume dorico con *apoptygma* ed abbottonato sopra la spalla destra: ha orec-

Fig. 74

chini a rosetta e il κεκρύφαλος ionico in testa. Il frammento è congiunto da due pezzi.

Un altro frammento, pure in due pezzi, restituisce la parte inferiore di una figura simile con costume eseguito nello stesso modo a βόστρυχοι: ai piedi della donna sta parzialmente il *kalathos* ricolmo di frutta d'ugual natura (fig. 74).

Questo tipo di donzella si confronta con quello che abbiamo esaminato nell'*ex-voto* di tipo XLIII a fig. 48.[1]

Il sentimento d'imitazione della vita naturale si manifesta ancora più spinto su due frammenti interessantissimi di rilievi qui pubblicati (figg. 75, 76).

[1] Noto qui incidentalmente un pezzo, di rilievo piatto, che presenta la parte media di una figura femminile, la quale fa grembo dell'himation tirandone innanzi il lembo con la mano: appartiene al lato sinistro di una tavoletta.

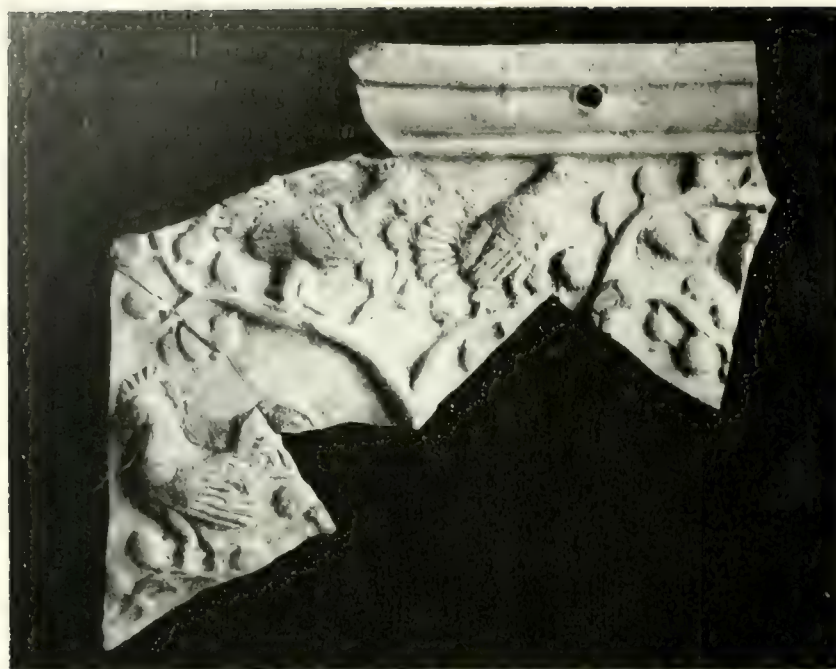



Fig. 78.

LX. Il primo, ricomposto da tre pezzi, rappresenta l'alta ramificazione di un albero con foglie e frutti, sul quale stanno due galli e una gallina: sono gli animali del cortile della casa, quasi che nei rilievi di Locri si possa rintracciare tutto il *menage* della vita domestica con quel naturalismo che sarà molto più tardi il carattere brillante e vivo dell'arte ellenistica.

LXI. Il secondo, assai più interessante, ci fa vedere una giovinetta che s'è arrampicata ad un ramo d'albero, il quale cede e si piega al peso; essa tenta di prendere cautamente un insetto che se ne sta, sopra un ramo vicino, a beccare una foglia: l'insetto pare una locusta.

Fig. 79.

Arche con vasi e ceste.

LXII. Buon numero di rottami appartiene a piccoli *pinakes*, dove è soltanto rappresentata un'*arca* e cioè una specie di armadio fatto come un tavolo a cassetto [illegible]. Il

Fig. 77.

mobile si apriva alzandone il coperchio, che a sua volta, quando rimaneva chiuso, serviva come piano del tavolo. Ne usavano le donne nel gyneceo per custodirvi dentro gli abiti e posarvi sopra i recipienti necessari a la toletta e i cesti di lavoro.

La fig. 77 ne ritrae un esemplare frammentario e ricomposto da quattro pezzi: misura 19 cm. in altezza e 15 in larghezza. Come tutti gli altri esso è costruito in foggia architettonica con mensolette ioniche in alto lateralmente, e semplice fregio di cerchietti nella costa del πῶμα o coperchio: sulla faccia del cassetto sono simulate come motivo ornamentale due finestrine di tipo ionico, e le gambe quadrangolari finiscono, come di consueto, con piedi a zampa di fiera. Sopra il mobile sono collocate nel mezzo due ceste di vimini, l'una sovrapposta a l'altra: di qua e di là delle ceste una coppia di vasi, e cioè un *alabastron* e un orciuolo a sinistra, una *lekythos* e un altro *alabastron* a destra (v. framm. a fig. 78).

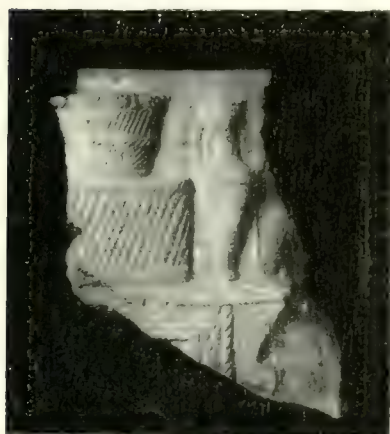



Fig. 78.

La presenza del gallo sotto il mobile, attributo infernale e attributo di Persephone, fa credere che questo gruppo di *ex-voto* stia a figurare una simbolica e pietosa offerta degli oggetti necessari per l'abbigliamento sia di una defunta o sia pure della divinità chthonia muliebre, al culto della quale i nostri rilievi alludono.

Tempietti.

LXIII. Abbiamo anche qualche raro avanzo della rappresentazione di tempietti, nei quali sono associati elementi architettonici

d'ordine dorico e ionico. Nella fig. 79 è dato il frammento superiore medio di una piccola tavoletta con avanzo di ἀέτωμα d'edificio, recante parte del τύμπανον col γεῖσον inclinato di destra, decorato da palmette ioniche incluse nel duplice stelo ed alternate con fiori di loto stilizzati: nel fastigio è fissato un Γοργωνεῖον di tipo arcaico. Altezza cm. $5^1/_2$, larghezza $7^1/_2$. Tracce di policromia.

Fig. 79.

Il frammento in due pezzi, dato a fig. 80, ed appartenente al lato superiore sinistro di un *pinax*, ripete la parte sinistra di un simile tempietto col γεῖσον, il κυμάτιον, l'angolo del frontone con perle ed astragali, il fregio dorico a triglifi e metope, i dentelli nell'architrave; l'*abacus*, il capitello e il principio del fusto scannellato di una colonna ionica. Altezza cm. 10, largh. 6. È da notare la stranezza dei dentelli posti nell'architrave invece che sotto il γεῖσον, stranezza dovuta certamente alla inesperienza dell'artefice.

Finalmente un più cospicuo avanzo, ricongiunto da quattro pezzi e pubblicato con la fig. 81, rappresenta la parte superiore di un edificio col frontone avente nel mezzo del timpano un triglifo tra due colombe affrontate: alla estremità destra è l'accenno di un ἀκρωτήριον a palmetta. Seguono il fregio dorico con triglifi e metope, e all'estrema destra l'*abacus* e il capitello ionico. Coppia di fori di sospensione nel mezzo in alto: policromia in rosso e celeste. Mass. alt. cm. $7^1/_2$, larghezza mass. 12. Anche qui è da osservare come il triglifo messo nel mezzo del timpano non sia che una bizzarria, senza significato, dell'artefice.

Fig. 80.

Ho così compiuto, come mi è stato possibile, l'esame dei rilievi frammentari di Locri e la laboriosa lunga fatica di cercarne e ricomporne i soggetti dalla moltitudine confusa dei numerosissimi pezzi. Dei quali tuttavia non pochi restano senza che insieme ricostruiscano figure di scene sufficientemente significanti. Ma questi

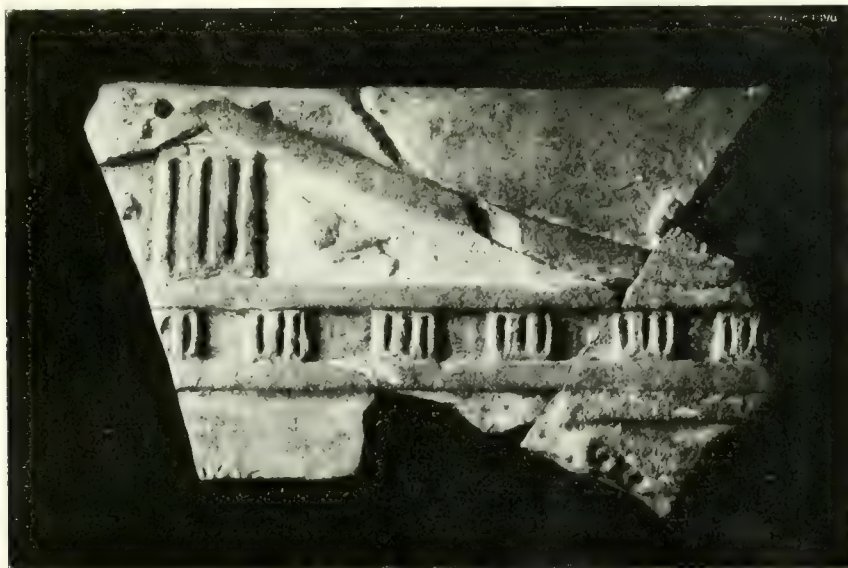



Fig. 81.

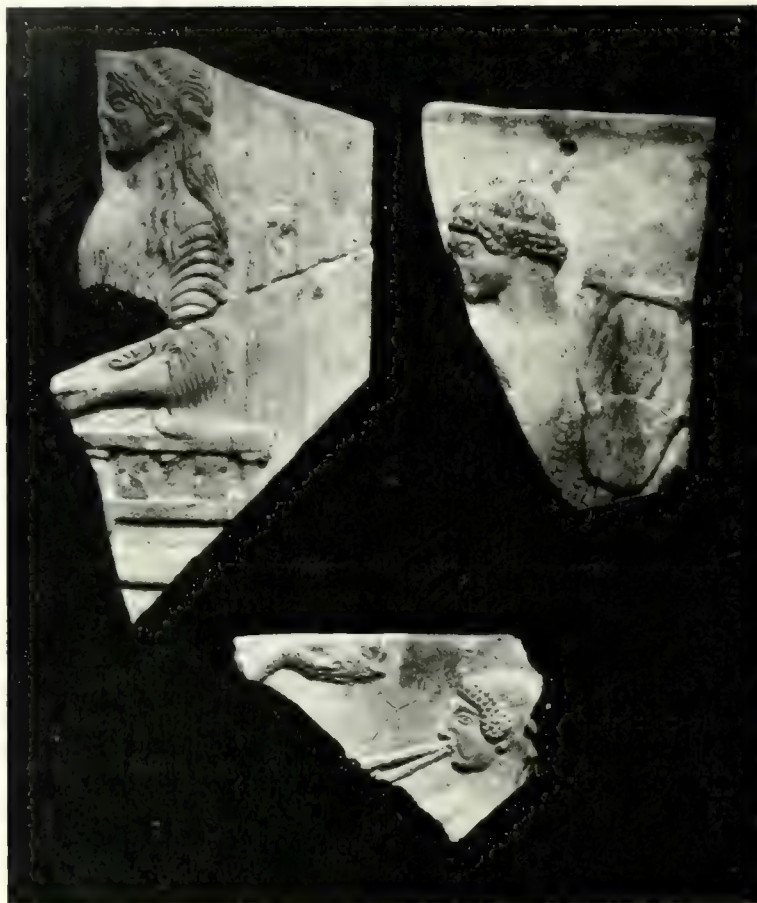
stessi frammenti dispersi non sono meno interessanti e meno belli, come appare dai tre esempi di cui riproduco la fotografia nella fig. 82: rappresentano una giovine donna in trono, un giovine *lyricine* di tipo efebico[1] e una suonatrice di doppia tibia.

* * *

Questa rassegna dei rilievi fittili di Locri ci fa indubbiamente credere che esistesse presso il ripostiglio un luogo ragguardevole di culto, al quale traesse con fervore e con numerose offerte la moltitudine.

Nè soltanto *pinakes* portavano i fedeli al tempio, ma, come risulta dalle scoperte fatte nello stesso deposito, imagini sacre in coroplastica; oggetti di terracotta, come sfingi, galli, frutta, sfere, *phialai*; piccolî bronzi, dei quali uno (che è andato disperso) effigiava la sfinge; vasetti di vetro smaltato e ceramiche corinzie, italo-

[1] Sopra un altro piccolo frammento con parte della stessa rappresentazione del *lyricine* si vede a dr. la testa di un gallo.

[illegible], arcaiche a figure nere e di stile rigido a figure rosse, lekythoi funerarie, un insieme insomma di varia suppellettile che dal VII secolo si estende fin verso la metà del V sec. a. Cristo, e collegandosi col simbolismo mistico-religioso-funebre delle tavolette formava la stipe votiva.

Ma qui io mi sono occupato dei soli rilievi, mosso dalla necessità di far presto conoscere e mettere senza indugio a disposizione degli studiosi il copioso materiale di tal mirabile e preziosissimo genere d'*anathemata*, genere che costituisce anche una novità del più alto interesse archeologico.

E tuttavia da notarsi che, oltre ai due frammenti già da lungo tempo pubblicati negli *Annali dell'Instituto*, si trovano altri avanzi degli stessi *pinakes* a Londra e ad Heidelberg, ma sono rimasti ancora inediti e provengono tutti da Locri.

E nuova messe farà l'illustre Paolo Orsi cogli odierni scavi ch'egli pratica intorno al ripostiglio e in quella ricchissima zona archeologica. A lui è affidato il compito di illuminarci coi risultati dello scavo sulla natura del culto a cui si riferiscono gli *anathemata*, di scrutare negli intimi misteri di quella religione antica, di trovare il tempio stesso, dove le nostre tavolette erano appese e brillavano dei loro vivi e forti colori, stimolando nei pietosi la fede mistica delle loro credenze.

Noi non possiamo esattamente determinare qual culto si nasconda nel significato dei nostri *ex-voto*: solo sentiamo che in essi aleggia tutta una filosofia misteriosa, tutta una mistica superstizione sul destino umano oltre la tomba; forse noi possiamo arguire che l'anima dei molteplici artisti, dalle cui officine uscivano i singolari quadretti sacri, che l'anima stessa dei fedeli, i quali li acquistavano e li portavano in offerta al tempio, fosse imbevuta delle idee sulla vita futura e sul regno dei morti, quali erano rappresentate nei misteri eleusini, nelle dottrine orfiche e in altre credenze del genere.

A quanto sembra si può tuttavia pensare con buon fondamento che le singolari tavolette votive provengano da un tempio di Hades e Kora, o di Kora solamente, anche considerando che in contrada Mannella, ove fu trovata la stipe votiva, è indicata sulla carta archeologica di Locri la Necropoli, nelle vicinanze della quale può supporsi sia esistito un santuario dedicato agli *Inferi*, al mondo sotterraneo, all'Hades e alle sue divinità, fra cui principalissima Persephone-Kora.

Tra gli esseri divini noveriamo sui nostri rilievi le rappresentazioni di Hades-Pluton e Persephone-Kora, dominatori dell'Averno; di Dionysos chthonios, Hermes, Eros e Aphrodite, forse di Demeter: Il culto a Persephone è chiaramente attestato, e pare sia anche raffigurato il rapimento di lei per opera di Pluton. Dubbia rimane la interpretazione della scena con la *cista mystica* (tipo XLI).

Le altre rappresentazioni per la maggior parte sembra si riferiscano agli *Inferi*, alla partenza per l'Hades (scene di ratto), alla lor vita elisiaca e al loro culto. Così parrebbe che nel regno della Oscurità proceda la giovine donna che riproduco a fig. 83 da un avanzo di tavoletta in tre pezzi: essa rischiara le tenebre degli antri sotterranei a traverso la grande via cava dell'Hades con la fiaccola che porta nella destra.

Nell'angolo superiore sinistro del *pinax* cammina di gran passo una piccola figura di donna che, nella solita maniera a noi nota, trae innanzi al volto l'himation come per coprirsi: è forse l'εἴδωλον, l'anima di una defunta?

Ma la scena non è compiuta: la tavoletta frammentaria accenna di avere un'altra lunetta simmetricamente nell'angolo superiore destro, dove forse si ripeteva la stessa o un'altra rappresentazione simbolica; così che il soggetto di questo *ex-voto* non si può interpretare con sicurezza. Così fra le ipotesi sarebbe forse ancor

lecito affacciare quella che s'abbia qui a vedere nella figura con la fiaccola Hekate, la quale scenda messaggera di Zeus nell'Hades a ricercare Persephone e ad annunziare a Pluton il decreto di Zeus che Persephone sarebbe rimasta parte dell'anno con la madre e parte con Pluton.

Fig. 8.

Del resto l'ermeneutica dei nostri *anathemata* rimane involuta in molte difficoltà e presenta spesso problemi diversi che col tempo per nuovi rinvenimenti, per nuove scoperte e per nuovi dati sussidiari si sapranno risolvere.

È pur sempre e soprattutto notevole la caratteristica importanza che assume nelle diverse rappresentazioni il gallo, come attributo infernale e attributo di Persephone: non mancano anzi tavolette che effigiano da solo codesto animale, il cui simbolismo si perpetuerà nel gallo vigilante del cristianesimo.

Tutto il ricco e singolar materiale insomma che abbiamo potuto raccogliere e conservare nel museo di Taranto, offre già intanto di per se stesso campo a più larghe conoscenze del simbolismo ellenico, della plastica fittile antica e delle influenze degli artisti ionici nell'Italia meridionale. Così che il felice e fortunato acquisto

che si è potuto concludere per le collezioni antiquarie dello Stato, torni ad onore della Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti e del Ministro della Pubblica Istruzione, che senza indugi e con illuminata premura hanno approvato la spesa necessaria.

Fig. 84.

Si può dire che la produzione dei *pinakes* che noi possediamo, rappresenti uno svolgimento di stile d'un cinquantennio, dallo scorcio del VI secolo fin quasi verso la metà del V sec. a. Cr., e segni un periodo d'arte di transizione dalle rigide forme arcaiche alle forme evolute e più libere dell'arte che si rinnova. Ed è speciale carattere stilistico dei nostri rilievi vedere appunto quasi sopra ogni singolo esemplare la persistenza dell'arcaismo in un tempo già alquanto avanzato, anzi il contrasto fra la tradizione della maniera ionico-arcaica e la tendenza continua a

perfezionare le forme verso l'ideale di una libera spigliatezza, di un realismo sobrio, forte, vigoroso, di un sentimento fresco e spontaneo del bello fisico e del vero.

Ai tratti rigidi, schematici dell'arcaismo e al suo convenzionalismo si va associando e sostituendo la morbidezza delle linee e la evidenza delle fattezze corporee, vivificate dal trattamento energico, realistico delle masse muscolari: la espressione dei volti acquista a poco a poco con la correttezza del disegno una serenità severa ed estetica: il naturale movimento o la quieta posa delle figure sono mirabilmente corroborati ed espressi dalle pieghe degli abiti, nella esecuzione delle quali sono impiegati e fusi insieme il più armonico equilibrio, la più minuziosa cura e la più vaga eleganza, tanto da ottenerne effetti di vera bellezza, di naturalezza sicura, di spigliatezza ormai agile ed esperta nel disegno.

La composizione delle scene, ricca per la fertile imaginazione ionica, dà ai diversi quadri un senso schietto di vita, animando quasi di sentimento umano i personaggi nei contrasti o nella tranquillità delle loro azioni, sentimento che talvolta è spinto fino alla chiara espressione del πάθος.

E tutte codeste piccole opere di autori industriosi, modesti e sconosciuti, che dopo ventiquattro secoli destano la nostra ammirazione, ci rivelano una attività laboriosa, instancabile, ricca, paziente nei particolari delle vesti, delle acconciature e degli abbigliamenti personali, non che delle suppellettili e degli arredi di casa, per cui riescono oltre ogni modo interessantissimi ed istruttivi.

Ogni più piccolo frammento colpisce di vaghezza: per convincersene basta gettare lo sguardo sulla fig. 84 che riproduce alcune testine, dalle quali spira una maestria sicura di arte, dove l'anima umana riposa nei godimenti della bellezza.

E quest'arte valorosa che dagli effetti della policromia artificiale trae miglior forza e più gaia apparenza, e che alle opere delle arti maggiori si inspira nelle forme e nei soggetti, è condotta, si svolge e procede come la pittura vascolare nella quale trova perfetto parallelismo.

Q. Quagliati.

LA BASE MARMOREA DI VILLA PATRIZI

(Tav. VI-VIII).

Dalla scomparsa della bella e pittoresca villa romana che, all'angolo tra via Nomentana e il viale del Policlinico, sta per cedere il posto al grande palazzo per la Direzione generale delle ferrovie, ancora una volta è confermata la verità dell'adagio che i mali non vengon tutti per nuocere. Con ciò non voglio dire che le scoperte archeologiche fatte nel sottosuolo della Villa Patrizi valgano a compensarne la distruzione; ma poichè di scongiurar questa non fu possibile, non possiamo negare che gli scavi abbiano giovato a farci conoscere la topografia di un bel tratto dell'antico suburbio,[1] non che a fornire un modesto ma sempre utile contributo all'arricchimento delle nostre collezioni antiquarie.[2]

Fra gli oggetti trovati, quel singolare frammento di scultura (tav. VI-VIII), ora al Museo delle Terme, di cui a suo tempo parecchio si parlò anche dalla stampa quotidiana, e del quale un breve ragguaglio, accompagnato da due piccoli *clichés*, è apparso poi nelle *Notizie degli scavi*,[3] per due ragioni merita di esser ripubblicato e illustrato più ampiamente: anzitutto, perchè, non ostante che il monumento ci sia pervenuto in condizioni davvero miserevoli, tanto da non potersi considerare che una parte minima di quel che dovesse essere l'insieme dell'opera, pur tuttavia rimane sempre uno degli esempi più notevoli e interessanti dell'arte decorativa romana; in secondo luogo perchè unitamente al pezzo principale furono rinvenuti una quantità di frammenti e frantumi, che, grazie alla nota valentìa del restauratore Dardano Bernardini, in parte è stato possibile ricomporre insieme e in taluni casi anche riattaccare a quello.[4] Il fatto, pertanto, che il marmo in qualche punto apparisce arrossato e affumicato dal fuoco, e in altri punti calcinato addirittura, è prova certa che la rovina del monumento risale alla stessa antichità; ma date le condizioni della scoperta, avvenuta, a quanto sembra, quasi inaspettatamente e quando non si erano

[1] Vanno tributate le più calde lodi all'Ufficio Costruzioni delle ferrovie, per aver pensato a compilare una pianta accuratissima di tutta la zona sterrata; e poichè è intenzione dell'Ufficio stesso di pubblicarla, non posso non esprimere l'augurio che la detta pubblicazione sia fatta al più presto, e corredata del maggior numero possibile di notizie e circa i punti precisi dei singoli trovamenti.

[2] Per i principali trovamenti, cfr. *Not. degli scavi*, 1908, pp. 105, 130 e seg., 207 e seg., 273 e seg., 325.

[3] VAGLIERI, *Not. degli scavi*, 1908, p. 130, fig. 2 e 3.

[4] A tal uopo è stato inevitabile ricorrere qua e là a dei lievissimi e insignificanti supplementi in gesso.

ancor prese le necessarie misure precauzionali, è fuor di dubbio che per lo meno una quantità notevole di piccole schegge — che pur sarebbero state preziose per la parziale ricomposizione — sia andata irreparabilmente perduta tra il materiale di scarico.

Nel frammento rimastoci, abbiamo l'avanzo di una base, in marmo lunense (che in alcuni tratti presenta delle trasparenze alabastrine), di forma apparentemente circolare, costituita da un tamburo, a cui si sovrappone, o piuttosto sovrapponevasi, una massa conica, dalla quale poi si sviluppava un tronco. Di questa massa conica,

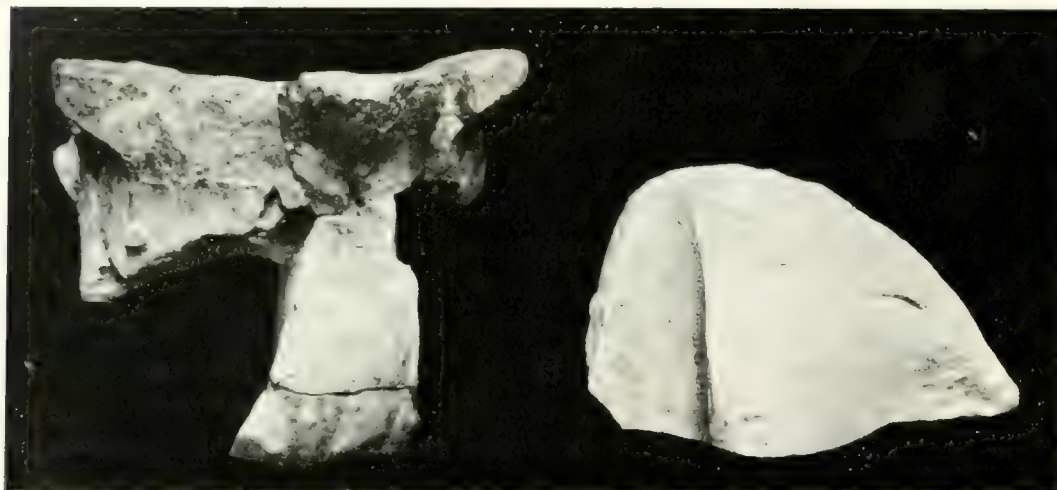



Fig. 1. Frammenti della base Patrizi.

oltre alla parte ancora attaccata al tamburo, si conserva uno scheggione informe del tutto logoro; mentre con altre grosse schegge, un po' meglio conservate, si è potuto mettere insieme una parte del tronco stesso (fig. 1). Internamente, quasi nel centro, era incavato un largo buco circolare che misura circa mm. 60 di diametro.

Ammesso, come sembra verisimile, che la conformazione circolare continuasse da tutte le parti, si può dire che della sola base ci manca, ora, più della metà. Intanto è a notarsi che verso destra sporge in fuori circa la metà anteriore di un avancorpo rettangolare. Tralasciando, per il momento, di occuparci degli elementi ornamentali di questa come delle altre parti del monumento, per fermarci alla sua struttura fondamentale, è probabile che il detto avancorpo ne presupponga un altro dal lato opposto. Il disegno che qui riproduco (fig. 2), eseguito dal sig. Azelio Berretti, serve a darci in ischema un'idea approssimativa di quel che presumibilmente possiamo immaginare che fosse la configurazione periferica della base; ma devo avvertire che, nel caso che la nostra ricostruzione risponda al vero, bisogna ammettere che,

dal punto di vista tettonico, il lavoro non fosse in nessun modo un modello di precisione. Infatti, il tamburo che, con ogni probabilità, deve essere stato concepito come perfettamente rotondo, viceversa avrà dovuto presentare una forma leggermente ellittica, con la differenza di un paio di centimetri fra i due diametri massimo e minimo; differenza, del resto, trascurabile rispetto allo sviluppo complessivo della periferia. Inoltre, la collocazione dell'avancorpo di sinistra, quale si osserva nel disegno, benchè assai verisimile, è tuttavia più presuntiva e ipotetica di quanto non risulti esattamente determinata dagli elementi che ci fornisce il compagno superstite, oltremodo irregolare. (Per esempio, i due lati che formano lo spigolo anteriore, non si incontrano come dovrebbero, ad angolo retto, ma ad angolo ottuso). E che questa irregolarità non sia intenzionale, ma fortuita, non può ritenersi una supposizione arbitraria, quando si pensi alle altre inesattezze che si possono constatare altrove;[1] ma con tutto ciò, anche per altri motivi, i dubbi circa la forma originaria, non vengono in nessun modo eliminati. Nello stesso disegno sono indicate le misure dei due diametri (rispettivamente m. 0,81 e m. 0,83); allo stato attuale la lunghezza massima è di m. 0,83; la larghezza di m. 0,54; l'altezza di m. 0,48.

Fig. 2. Probabile forma della base Patrizi in pianta.

La fascia del tamburo (tav. VI), che misura in complesso circa m. 0,14 di altezza, è sagomata inferiormente a listello aggettante, al disopra del quale si svolge un ricco fregio formato da una serie di nicchiette presso a poco della stessa altezza, ma non sempre ugualmente larghe e non del tutto equidistanti l'una dall'altra.[2] Esse sono come separate tra di loro per mezzo di pilastrini, corti, larghi e di lieve sporgenza, ma muniti ciascuno di due forti prominenze, inferiore e superiore, quasi di base e capitello. Lungo i detti pilastri sporgono a grande rilievo altrettante figure di delfini, di schiena e con le teste in giù, appuntate sulle basi, e le code in alto spalmate a ventaglio sotto le sporgenze superiori, le quali così acquistano l'aspetto di tante mensolette.[3] Soltanto tra la seconda e la terza nicchietta — da sinistra — il motivo

[1] La periferia dell'orlo superiore del tamburo non sempre coincide, come dovrebbe, con quella dell'orlo inferiore; la linea A B nel disegno, indica in proiezione, la rientranza dell'orlo superiore appunto rispetto all'altro presso l'avancorpo.

[2] La larghezza delle nicchiette varia da un massimo di mm. 75 a un minimo di mm. 65; la distanza da un massimo di mm. 58 a un minimo di mm. 50.

[3] Come motivo analogo, si confronti il trapezoforo trovato negli scavi del Ginnasio di Pergamo (H. HEPDING, *Die Arbeiten zu Pergamon* 1904-1905, in *Ath. Mitt.*, XXXII, 1907, p. 400, fig. 12).

[illegible] si conserva quasi al completo; altrove le parti sporgenti di questa ornamentazione sono più o meno danneggiate. Di nicchiette conservate complessivamente se ne contano otto, comprendendovi l'unica rimasta a destra, a notevole distanza dalle altre, al di là dell'avancorpo (tav. VII). In esse sono scolpite piccole figure di Nereidi, alternate: o a mezzo busto, emergenti di prospetto dalle onde agitate del mare, in atto di spremersi con le mani le chiome inzuppate d'acqua; o complete, sedute sul dorso di ippocampi. Le figure degli ippocampi sono sempre disposte simmetricamente rispetto a quelle delle Nereidi isolate; di guisa che, volta a volta, ciascuna di queste viene a trovarsi o fra una coppia convergente o fra una coppia divergente. Anche l'atteggiamento delle figurine sedute è costantemente subordinato allo stesso principio di simmetria. Il lavoro non era stato eseguito in un sol blocco di marmo; oltre al fatto che molti dei pezzetti che vedremo qui appresso si presentano tassellati e con tracce dei perni di ferro, anche nel piano di posa del blocco principale si nota un forte dislivello con taglio a gradino verticale ben tre centimetri profondo;[1] di maniera che il tamburo, tranne che dalla parte anteriore, doveva apparire sezionato orizzontalmente insieme all'avancorpo di destra. L'avancorpo è adorno della figura di un grifo, sdoppiata in modo che, facendo capo con la sua protome allo spigolo anteriore, essa si presenta distribuita per metà lungo i due lati. Dalla parte opposta la sporgenza è rotta; ma supponendo che il centro sia determinato dal costolone della grande foglia ad essa sovrapposta, si può approssimativamente calcolare che la sua lunghezza fosse di circa 27 o 28 centimetri. Un'altra figura di grifo secondo ogni verisimiglianza avrà dovuto trovarsi, disposta in modo analogo, a tergo della prima.[2] La massa conica che sormonta il tamburo è rivestita di larghe foglie, anzi è formata tutta come da un nascimento rovesciato, mentre l'aspetto pure di nascimento, più piccolo, ma collocato regolarmente, mostra il su menzionato avanzo del tronco, limitato superiormente, tutto intorno al piano orizzontale di frattura, da una corona di foglie leggermente riboccate. In questo le foglie hanno troppo sofferto; in quello si vede come prevalga l'acanto; ma dall'interno sporgono in fuori più lunghe, al disopra dell'orlo superiore del tamburo, ampie, grosse e polpose foglie palustri (tav. VIII). Su questo rivestimento del fogliame sono sparse qua e là piccole figure di putti (Amorini) e di vari animali, rese di tutto tondo; ma disgraziatamente, nelle condizioni attuali della scultura, sono mal conservate e di talune rimangono appena le tracce. Cominciando da sinistra, si osserva per prima una piccola tartaruga; e poi un puttino, inginocchiato e chinato in avanti, in atto di afferrare

[1] [illegible] fig. 2 indica la direzione della tassellatura.

[2] [illegible] presso l'avancorpo, non c'è il delfino per mancanza di spazio, e che invece il pilastrino a sinistra della nicchietta isolata, che sembra sia quello che seguiva immediatamente dopo l'avancorpo, è intero ed ha la figura del delfino

la coda di una lucertola.[1] Appresso, al di sopra della quarta nicchia, segue un tratto più danneggiato del consueto, ove, oltre alle fratture naturali, si notano delle scalpellature che farebbero pensare a un lavoro di antico restauro. Poco più oltre, in corrispondenza della quinta e della sesta nicchietta, giace la parte inferiore — poco più delle gambette — di un altro puttino, seduto, rivolto in avanti verso l'orlo della base; alla sua sinistra si osserva la coda forse pure di una lucertola, e davanti a lui una lumaca. In corrispondenza della settima nicchia, poco più dell'impronta di un granchio; e sopra l'angolo formato dall'avancorpo, una rana. Sul detto avancorpo, disposta nel centro della foglia dianzi nominata, si erge la parte inferiore di una figura virile che esamineremo meglio in seguito; ma immediatamente appresso si ritorna allo stesso genere di motivi; anzi è a notarsi che da quest'altra parte, mentre la corrispondente zona del tamburo è assai più danneggiata del solito, viceversa è in migliori condizioni quella della massa conica, specialmente perchè vi si è potuto riattaccare un frammento di considerevole grossezza e in eccellente stato di conservazione (tav. VII). In questo punto dunque, e al di sopra dell'ultima nicchietta rimasta, come prima figura e più vicina all'orlo, si incontra una lumaca; e più a destra, la impronta (con tre delle zampette perfettamente conservate) di una lucertola. Più indietro ancora un puttino, quasi sdraiato di fianco e appoggiato al pendìo retrostante, in atto di allungare un braccio sul dorso di una serpe che sbuca per metà tra le foglie di acanto; (gli mancano gran parte del braccio destro e le ali, i cui avanzi sulle spalle sono riconoscibilissimi); mentre più in su, e nella stessa direzione, vedesi strisciare pacificamente una terza grossa chiocciola.

Naturalmente, anche il resto della base, ora mancante, doveva contenere tutt'in giro altre figure consimili; e con ogni probabilità qualche cosa di analogo doveva trovarsi qua e là anche in altre parti dell'opera, e certo con delle varianti nella scelta della fauna, come si desume dalla presenza, tra i frammenti sparsi, di certe specie animali che nel blocco principale non trovano riscontro. Infatti, oltre a due lumache, del genere e presso a poco della grossezza di quelle già viste, a un secondo granchio[2] e a una lucertola, si notano: tre schegge, comprendenti ciascuna un frammento di foglia con sopra una specie di grosso moscone o cicala che sia; una piccola scheggiolina con un formicone; un'altra scheggia con un insetto che sembra una zecca; e ancora un frammento di foglia, che, dal di sotto, presso l'orlo che tende ad accartocciarsi, porta una certa cosa informe che sembra l'avanzo pure di un insetto; e non so se al regno animale debba altresì ascriversi quello di una

[1] Al puttino mancano il braccio sinistro e gran parte delle spalle, che sembra fossero alate; la lucertola è priva della testa e di un grosso tassello della coda, della quale la punta è rimasta nelle mani del puttino.

[2] Le tracce di questo secondo granchio si osservano nello scheggione informe, su menzionato, pertinente alla massa conica.

figura con segmenti a raggiera che lo stesso frammento porta dalla parte superiore (fig. 3).

Tra i frammenti, soltanto la punta di un'ala può riferirsi alla figura di uno degli altri grifoni adornanti gli avancorpi; ma figure analoghe, di maggiori o minori dimensioni, devono aver decorato altre parti del monumento, come risulta da rottami

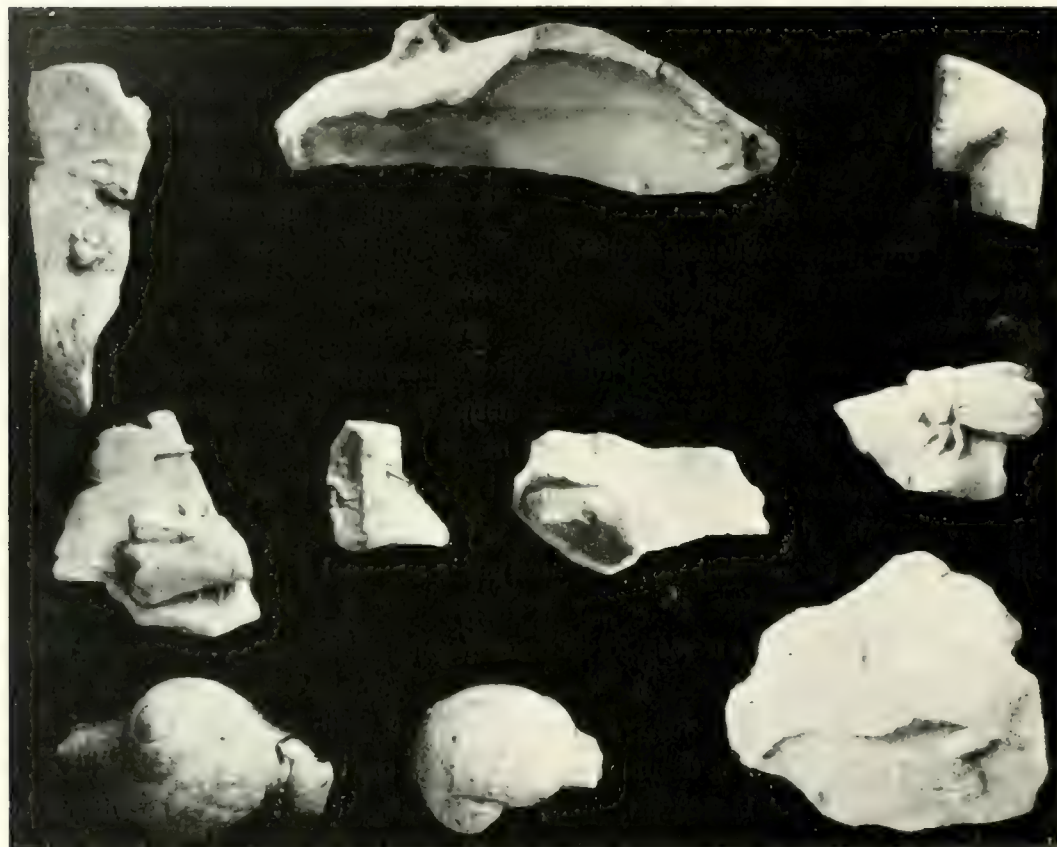



Fig. — Frammenti di sculture trovate insieme alla base Patrizi.

scolpiti, ove talvolta esse appariscono associate a motivi vegetali di varia specie: la protome, infatti, di un grifo è rappresentata come sbocciante fuori dal centro di un rosone; un'altra, di minori dimensioni, apparisce come circondata da volute; e una terza, più piccola ancora, è attaccata a un tronco cilindrico, di lavoro abbozzato, per essere inserita in una determinata incavatura (fig. 4).

Si è detto che sopra l'avancorpo di destra si erge la parte inferiore di una figura virile. Essa comprende le gambe con le anche al di sotto dei glutei, ed è alta allo stato attuale m. 0,32. Di una snellezza straordinaria e in atteggiamento rigido con le gambe

serrate, si solleva sulle punte dei piedi; indossa, a quanto pare un mantello che, affibbiato sull'omero destro, le scendeva davanti al petto, e dietro le spalle fin sotto ai polpacci. Ha nude le gambe, ma i piedi chiusi in un paio di eleganti calzari dalle suole sottili e flessibili, ornati tutt'intorno da un fregio a spirale ricorrente e stretti con nastri annodati a farfalla. La collocazione presso a poco sul centro del corpo avanzato e la rigidezza dell'atteggiamento fanno pensare senz'altro a una figura che servisse da telamone. In questo caso, evidentemente, un'altra simile dobbiamo supporne come *pendant* dall'altra parte, sull'avancorpo corrispondente; ed è molto attendibile che a questa seconda figura appartengano un frammento, comprendente

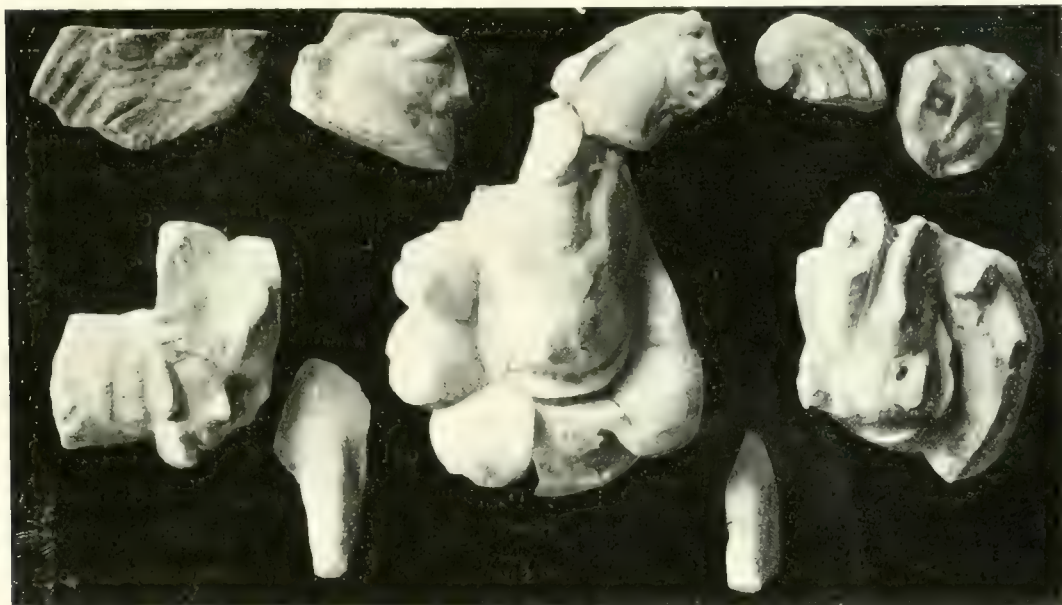



Fig. 4. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi

un tassello delle due gambe, e un segmento del torso con svolazzo di panneggio ottenuto da sette pezzi riattaccati (fig. 5). Quest'altra figura apparisce diversamente abbigliata dalla precedente. Aderente al suo fianco sinistro, insieme allo svolazzo del panneggio, sta l'avanzo di un girale. Ben tosto ci sapremo render ragione di questo particolare; ma intanto è bene avvertire che, se di essa è probabile la collocazione, assai problematica è quella di una terza, di cui rimane il torso, rotto in tre pezzi, ora ricongiunti, e che d'altro canto mostra, quasi, le stesse dimensioni e senza dubbio la stessa maniera di lavorazione (fig. 6). Indossava una specie di tunica, cinta ai fianchi per mezzo di una cordicella e ricca di piegoline che ora, dalla parte anteriore specialmente, sono del tutto scheggiate e appianate; le braccia mancano,

ma dal ritmo delle spalle e dalla linea delle fratture, si desume come il sinistro, per quanto non aderente al fianco, fosse per lo meno fino al gomito alquanto abbassato. mentre il destro doveva esser levato in alto. Ripeto, la collocazione di questa terza figura, è molto problematica;[1] e non so se pure a queste tre o a qualche altra ancora appartengano alcuni frammenti: di una testa, di alcune braccia, di una piccola mano e anche di panneggio (fig. 7).[2] Ma passiamo a un gruppo di non meno incerta destinazione. Tra le solite schegge, sono stati rinvenuti due piccoli busti virili, ignudi, quasi del tutto simili; di uno si è trovata anche la testa, l'altro è rimasto acefalo (fig. 8).[3] Dalla capigliatura lunga e sconvolta del primo, e dalle foglie a squame che in tutti e due si stendono al di sopra del petto e dell'addome e sulle braccia, si riconoscono per due Tritoni, rappresentati in atteggiamento molto movimentato e a ritmo contrapposto. Sempre considerato che la qualità del marmo e lo stile del lavoro corrispondono a quelli degli altri pezzi, e che i bustini in parola non sono accidentalmente spezzati, ma appositamente tassellati alla vita, e presentano, l'uno, l'avanzo di un pernio, l'altro, il buco relativo, è evidente

Fig. 7. Frammenti di statuetta trovati insieme con la base Patrizi.

[1] Se la presenza della ottava nicchietta, oltre l'avancorpo di destra, in continuazione della fascia circolare [illegible] che anche dalla parte opposta la base avesse la stessa conformazione che si osserva dalla anteriore, si potrebbe formulare l'ipotesi che da quella parte avesse diverso aspetto; che cioè tutta l'opera fosse condotta subordinatamente a una sola veduta e che perciò dall'altra parte fosse possibile supporre altre figure telamoniche, non sapremmo come disposte; tanto più in quanto che è fuor di dubbio che una veduta principale, cioè più curata nella lavorazione, ci fosse, e che corrispondesse appunto alla parte a noi conservata. E non si può, poi, escludere l'ipotesi che abbiamo da fare con l'unico (o quasi l'unico) rimasuglio di un'altra base consimile, che sia andata del tutto distrutta o perduta.

[2] Del primo non rimane che una scheggia informe, che misura 85 mm. di lunghezza e nella quale si osservano delle ciocche di capelli, e sotto ai capelli una strisciolina della faccia e, sopra, due gambi, accoppiati, di ramoscelli con alcune bacche e qualche foglia non che un buon svolazzo di orlo; ed ecco l'elenco degli altri: *a*) frammento di braccio nudo della regione del gomito; *b*) frammento della parte superiore di un braccio nudo; *c*) tassello di braccio nudo; *d*) frammento di avambraccio nudo; *e*) frammento di avambraccio con aderente la pala di un remo; *f*) frammento di braccio panneggiato; *g*) frammento di braccio; *h*) frammento di una piccola mano sinistra; *i*) frammento pertinente all'omero destro di una statuetta panneggiata.

[3] Il primo è alto m. 0,11; il secondo m. 0,085.

come essi pure appartenessero alla stessa opera e consistessero nelle sole protomi inserite come finimento di una qualche ornamentazione. Aggiungansi due piccoli torsi, che, per altro, nè per il soggetto nè per le proporzioni hanno alcun che in comune coi precedenti, e vanno qui ricordati solo per completare la serie delle figurine umane di cui non è possibile accertare la destinazione precisa; le parti conservate di ciascuno quasi si corrispondono, ma sono di dimensioni differenti;[1] entrambe le figurine portano il braccio sinistro ripiegato al petto, sorreggendo con le mani degli oggetti irriconoscibili; sono entrambe nude, ma non si distingue se la maggiore abbia qualche lembo di panneggio al disotto della vita dalla parte del fianco destro, mentre è certo che la più piccola porta delle sottili funicelle attorno alle braccia.

Fig. 6. Torso di statuetta trovato insieme alla base Patrizi.

Non so se altri quattro frammentini si debbano comprendere, o no, in quest'ultima serie.[2]

E ora veniamo a quella che è forse la parte più singolare e più caratteristica del monumento: ho detto, accennando al frammento di girale attaccato al fianco di uno dei torsi visti più sopra, che ci saremmo resi ragione di questo particolare; infatti, accanto alla figura in piedi sull'avancorpo della base, dalla parte interna si osservano due fiori contrapposti e tenuti insieme da una voluta che li stringe come in un nodo. La voluta è rotta e non sappiamo come continuasse; ma ci rimangono parecchi altri frammenti che, se non bastano per tentare una ricostruzione, tuttavia ci permettono di farci un'idea del genere di ornamentazione che riempiva gli spazi tra le due figure telamoniche e la massa conica e il tronco della base (fig. 9). Si tratta cioè di un vero lavoro a traforo, a decorazione floreale, con girali spiraliformi terminanti generalmente con fiori. Poichè il lavoro è eseguito dalle due parti, così i fiori, per esser visibili sì dall'una che dall'altra, sono sempre doppi, come i due dianzi osservati. Tra i girali stavano sparsi in gran numero varî uccellini, graziosamente e svariatamente disposti. Se ne conservano cinque, due dei quali rappresentati in atto di insidiare ciascuno

[1] Il maggiore è alto 60 mm., il più piccolo 50.

[2] Essi consistono in due avambracci con le mani, in un braccio senza mano e in un piccolo omero sinistro con la parte superiore del braccio.

una farfalla, posata o più in basso o di fianco. Ma poichè, per quanto eseguiti da entrambe le parti, quella anteriore fu maggiormente curata, così si osserva che anche le figure degli uccellini, generalmente, dall'un dei lati sono più rifinite che dall'altro. Sembrano dei passeracei, epperò si può dire che siano riprodotti presso a poco alla grandezza naturale.

Ma insieme a questi frammenti, sulla cui destinazione non cade ombra di dubbio, se ne son trovati degli altri che formano un piccolo gruppo a sè (fig. 10): si tratta comunque di un lavoro molto affine, egualmente eseguito a traforo, ma che presenta

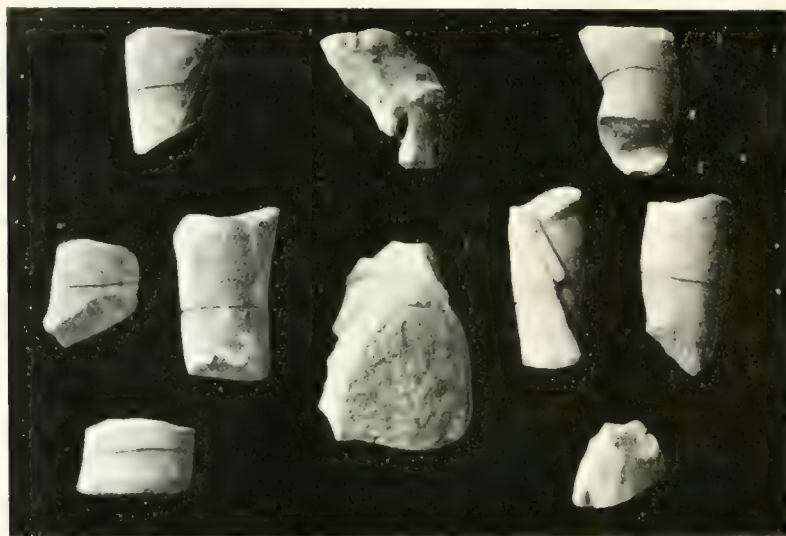



Fig. 10. — Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.

delle differenze essenziali; e cioè: proporzioni molto più piccole; motivi ornamentali — si noti l'avanzo di una palmetta — diversi; lavorazione soltanto da una sola faccia. Ora, che anche quest'altra ornamentazione appartenesse alla stessa opera, è più che probabile, sempre in base, più che alla identità del marmo e al fatto che i suddetti frammenti furono trovati insieme al resto, alla affinità stilistica. Ma evidentemente doveva esser collocata in tutt'altro posto e in modo da esser veduta da un sol lato.

Ecco, in complesso, le parti più notevoli e più caratteristiche del monumento. Di una quantità di altre piccole schegge — veri e propri frantumi — non vale la pena di tener conto.

E ora una prima questione. Che cos'era? Si è pensato a un candelabro e ho sentito anche fare l'ipotesi di una fontana. L'idea della fontana sarebbe suggerita dalla presenza delle Nereidi tra le onde marine e degli ippocampi, dall'ornamentazione a figure di delfini e soprattutto da quella parte della fauna propria di luoghi

acquitrinosi o umidicci: granchi, ranocchi, lumache. Che si trattasse di una fontana con acqua zampillante, è da escludersi in modo assoluto: non solo manca ogni indizio di conduttura (il grosso buco perpendicolare del centro non attraversa la base fino al fondo, ma si arresta a una ventina di centimetri dal piano di posa); ma non è supponibile che l'acqua — se mai a contatto dell'acqua il nostro marmo

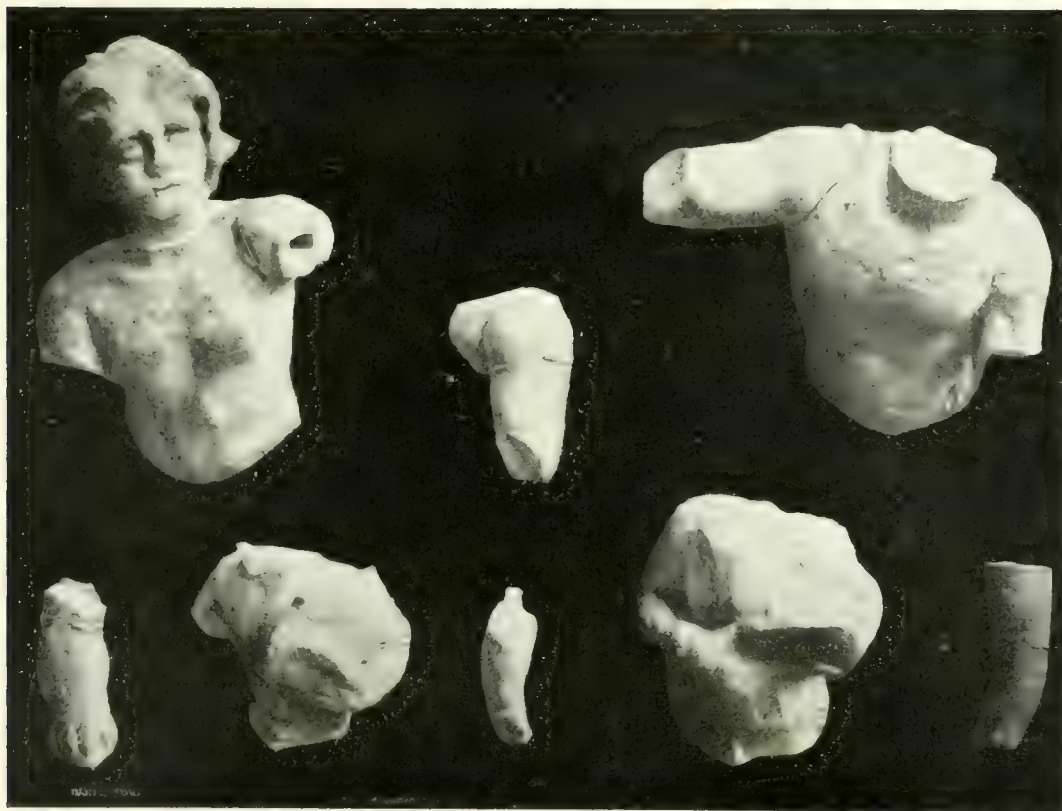



Fig. 8. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.

si fosse trovato — non avrebbe lasciato le sue caratteristiche tracce visibili; invece la freschezza e il candore della superficie nelle parti ben conservate è tale da non ammettere dubbi. Con questo, per altro, non è confermata l'ipotesi del candelabro, come non è possibile accertare qualunque altra se ne avanzi; giacchè, per via di congetture, con lo stesso grado di verisimiglianza si potrebbe pensare a molte cose: per esempio, sempre escludendo l'idea della fontana zampillante, si potrebbe pensare a una forma decorativa di vasca con bacino superiore, oppure a un grande vaso marmoreo, il cui piede fosse fiancheggiato dalle figure telamoniche; oppure a una specie di trapezoforo, sorreggente una tavola di marmo o di altro materiale

nobile, il cui orlo inferiore — chi sa? — fosse adorno di quel fregio a traforo, di cui ci son pervenuti i pochi frammenti più sopra ricordati, disposti a guisa di frangia. Ma poichè, come si vede, qui siamo nel mero campo delle ricostruzioni a fantasia, che non possono avere alcun valore, il meglio è non insistervi. Quello, in ogni modo, che possiamo ammettere con una certa sicurezza è che la nostra base non poggiasse

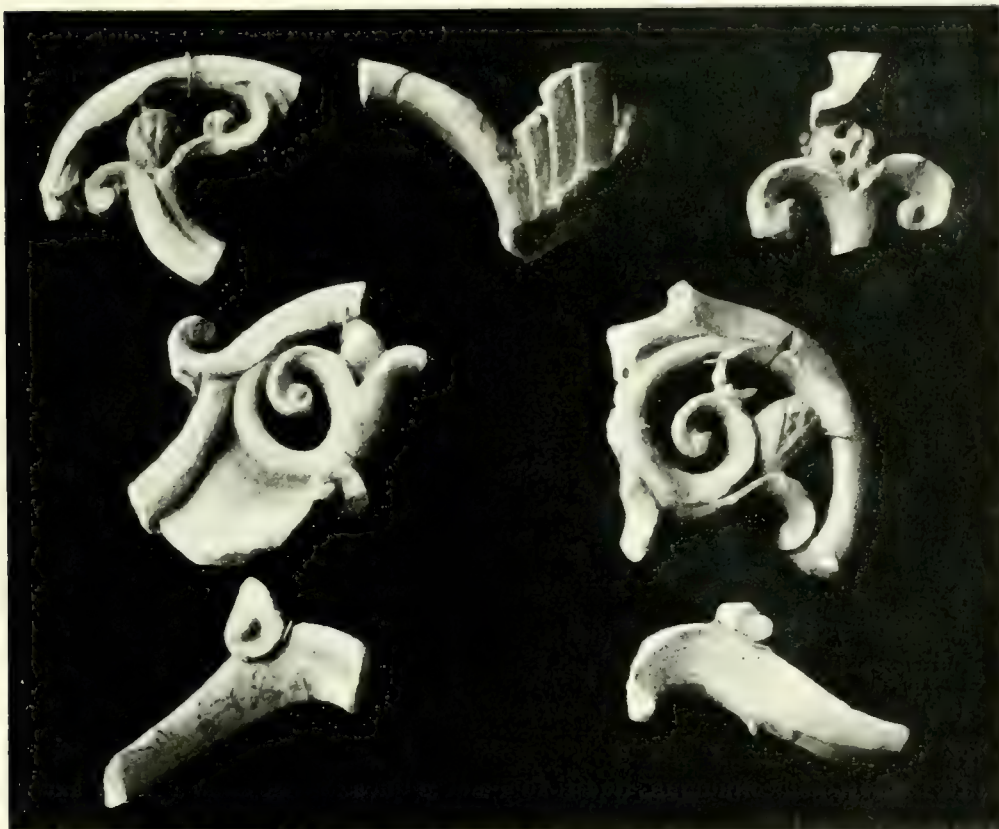



Fig. [illegible]. Frammenti di sculture trovati insieme alla base Patrizi.

direttamente a terra, ma che stesse alla sua volta sopra una specie di plinto, forse abbastanza elevato, di maniera che le ricche e delicate sculture fossero, oltre che poste bene in evidenza, anche e soprattutto preservate dai facili danneggiamenti.

Non conosco altre opere che si possano mettere a riscontro diretto con questa. Pertanto, come in tante altre produzioni dell'arte decorativa, qui pure osserviamo il concorso di motivi essenzialmente architettonici e di motivi prettamente ornamentali tratti dal mondo animale e vegetale. Il tamburo con la sua fascia suddivisa in tanti reparti come in altrettanti quadretti distinti l'uno dall'altro dai brevi e larghi

pilastrini, non tanto ricorda il sistema dei triglifi e delle metope, quanto — in vista appunto della conformazione circolare — quel certo genere di edifizi di forma rotonda, che specialmente nel mondo romano ebbe ampia e svariata applicazione. Forse m'inganno, ma non posso tacere che il monumento, in particolar modo, che mi torna in mente innanzi alla base Patrizi è il *Tropaeum* di Adamklissi, del quale essa, sebbene in proporzioni ridottissime, ricorda la forma circolare, il fregio a riquadri e in certo qual modo anche la massa conica sovrapposta.[1] Ma la base Patrizi presenta anche due sporgenze laterali, sormontate ciascuna da una figura telamonica, cioè i due avancorpi corrispondenti senza dubbio a conforme struttura dell'opera dalla sua parte superiore. Il concetto è anche qui essenzialmente architettonico, come quello in genere delle cariatidi; se non che si discerne come esso, con ogni probabilità, sia passato attraverso la trafila di altre arti, forse anche della pittura decorativa; anzi, se consideriamo la esagerata sveltezza delle figure telamoniche non possiamo non ricordarci delle stesse bizzarrie che Vitruvio deplorava nella pittura murale.[2]

Quanto al genere della decorazione floreale resa a traforo, compresa complessivamente fra due figure umane rappresentate di tutto tondo, essa per un momento potrebbe richiamarci alla mente, per esempio, i ricchi acroteri sui fastigi del tempio di Aphaia in Egina, fiancheggiati ciascuno da due statuette di *korai* (fig. 11);[3] e conseguentemente farci supporre che un simil genere di decorazione architettonica, perpetuata e sviluppata attraverso i tempi, avesse potuto suggerire in epoche posteriori l'idea di un'analoga applicazione anche in opere puramente decorative; ma quelli di Egina sono esempi troppo lontani e, per quanto ci è dato di sapere, nel loro genere troppo isolati: l'acroterio di Sunio, nel Museo Nazionale di Atene,[4] e quello di Apollonia (Epiro) al Louvre[5] non sono lavorati *a giorno*, ma a rilievo;[6] mentre fra le decorazioni ovvie nelle stele attiche si incontrano, sì, dei fogliami e dei girali resi quasi di tutto tondo; ma, comunque, questi fogliami e questi girali sono sempre lavorati da una sola faccia.[7]

Visto che le analogie strettissime ci mancano, prescindiamo per un momento dalla particolarità del lavoro a traforo e consideriamo la decorazione della base Pa-

[1] [illegible]

[2] [illegible] VII, 5.

[3] FURTWAENGLER, *Aegina*, tav. 48-55; cfr. pp. 279- [illegible]

[4] [illegible]

[5] [illegible]

[6] [illegible] ricorda gli ovali di palmette trovati presso il tempio di Lokri (PETERSEN, *Tempel in Lokri* in *Röm. Mitth.* V, 1890, pag. 201) e quelli di girali rinvenuti presso il tempio di Giunone ad Agrigento (KOLDEWEY-PUCHSTEIN, *Die griech. Tempel in Unteritalien und Sicilien*, pag. 170).

[7] A. BRUECKNER, *Ornament und Form der attischen Grabstelen*, Strassburg, 1886, tav. I; CONZE, *Die att. Grabreliefs*, passim.

trizi nello schema del suo insieme, che è tutto un sistema di girali ramificantesi in un piano, racchiuso fra due figure telamoniche laterali. Già per se stessa, la decorazione a girali resi in rilievo è delle più comuni che si conoscano; [1] ma per portare un esempio calzante il più che possibile al caso nostro, ricordo i due trapezofori Del Drago, illustrati dall'Uggeri: [2] la decorazione consiste in un nascimento di foglie da cui si diparte, simmetricamente disposto, un simile sistema di girali terminanti a fiorami; tra i girali stanno degli uccelli e qualche lucertola; il tutto è compreso fra le figure telamoniche di due Sileni (fig. 12). Il concetto informatore, in fondo, è lo stesso di quello a cui è inspirata la conformazione della nostra base: infatti, immaginiamo che lo sfondo fra i girali fosse soppresso e la stessa decorazione invece che a rilievo fosse eseguita a traforo, e allora avremmo un'opera affine a quella della base Patrizi; immaginiamo la decorazione della base Patrizi eseguita a doppio rilievo, e avremmo un'opera che ricorderebbe la decorazione di un trapezeforo lastriforme o di alcun che di simile. Per altro, anche prescindendo dagli acroteri di Egina, l'idea dei girali traforati non è nuova: qualche *lekythos* funeraria attica in marmo ce ne dà già l'esempio; [3] e dal fatto poi che nella maggior parte dei casi l'ornamentazione a volute, a fogliame e a figure dei manichi in queste *lekythoi* non è eseguita a traforo, bensì a rilievo, con gli interstizi pieni, [4] si ha una riprova luminosa di quanto si è osservato a proposito dei trapezofori Del Drago in confronto con la base Patrizi.

Fig. 11. Acroterio del tempio di Aphaia in Egina. Da Furtwängler, *[illegible]*, tav. XII.

Non ci può esser dubbio, che — dovunque si abbia a cercare l'origine prima dei motivi — questo genere di lavorazione a traforo dipenda direttamente dai lavori in metallo; osservazione questa che va estesa a quelle delle *lekythoi* attiche, di cui ho parlato, che mostrano delle indiscutibili analogie; si vegga il bell'esemplare, che qui

[1] Sull'ornamentazione a girali nell'età ellenistica e romana, cfr. A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, pagina 233 segg.

[2] *Trapezofori di marmo Del Drago*, Roma, 1831, tav. I-IV.

[3] A. CONZE, *Die att. Grabreliefs*, III, 2, tavola CCCLXVIII.

[4] CONZE, op. cit. III, 2, tav. CCCLXV, CCCLXVII-LXXV. [illegible] ancora gli esempi in cui le stesse *lekythoi* sono rappresentate a rilievo: CONZE, op. cit., III, 1, [illegible] CCLXXXIII-LXXXVI, CCLXXXVIII-XC.

si riproduce (fig. 13), esistente nel Museo Nazionale di Atene.[1] Ma l'esempio di gran lunga più cospicuo, non soltanto per l'affinità della decorazione, ma pure e principalmente perchè si tratta di un lavoro in metallo vero e proprio, è quello del tripode in bronzo con le Sfingi isiache del Museo Nazionale di Napoli (fig. 14).[2]

Fig. 12. Trapezoforo.
[illegible] *[illegible]* Marche[illegible] del Drago, tav. II.

Per quanto poi singolare sia l'insieme dell'opera, altrettanto evidente è la derivazione dei diversi elementi che la compongono. Non ho bisogno di insistere an-

[1] [illegible] che [illegible] la foto-grafia, esprimo i più vivi ringraziamenti. Un altro molto somigliante è riprodotto in COLLIGNON-BAUMGARTEN, *Gesch. der griech. Plastik*, II, pag. 399 seg., fig. 191.

[2] PIRANESI, op. cit., I, tav. 44; MAU-KELSEY, *Pompeii, its life and art*, pag. 396, fig. 191. Cfr. PER-[illegible] *[illegible] in Pomp[illegible]*, [illegible] XVIII [illegible] pag. 107 e segg. Accanto al tripode da ricordarsi i due rami in bronzo a doppia voluta trovati insieme all'*Efebo* di Pompei, che sembra fossero adattati alle sue mani (A. SOGLIANO, *Monum. ant. dei Lincei*, X, 1900, pag. 645 e segg., fig. 2 e 5; O. BENNDORF, *Jahreshefte des oest. arch. Inst.* IV, 1901, pag. 175 e segg., fig. 188 e 189). Volendo poi degli esempi di lavori in metallo, che cronologicamente più si avvicinino agli acroteri di Egina, si possono ricordare alcuni pezzi di ornamentazione di oggetti in bronzo rinvenuti in Olimpia (FURTWAENGLER, *Olympia*, IV, *die Bronzen*, tav. XLIII, n. 765, 768, 769, 771-73; tav. L, n. 826, 827, 840; tav. LIV, n. 899; tav. LV, n. 925); e le ornamentazioni di alcuni tripodi in bronzo di tipo greco-orientale (L. SAVIGNONI, *Di un bronzetto arcaico dell'Acropoli di Atene*, ecc., in *Monum. ant. dei Lincei*, VII, 1897, pag. 290 e segg., figg. 2 [cfr. 28], 3, 25).

Fig. 13. *Lekythos* in marmo del Museo Nazionale di Atene.

Fotogr. Rhomaides.

cora sul motivo dei girali; e quanto al resto, le figure telamoniche con il loro atteggiamento rigido, a gambe serrate, sebbene in sè di stile libero, ricordano tuttavia quelle arcaizzanti che si incontrano adottate per lo stesso scopo;[1] e gli Amorini scherzanti con le lucertole o con le serpi, sia dal punto di vista del concetto sia da quello formale, si rivelano come una vera discendenza delle analoghe creazioni anteriori particolarmente dell'età ellenistica.[2] Le Nereidi sugli ippocampi, pur con la particolarità di essere parzialmente panneggiate, ci richiamano a quelle tante figure consimili che conosciamo anche dalla statuaria, ma che assai più abbondantemente si incontrano in lavori a rilievo, come sarcofagi e fregi.[3] Lo stesso si dica dei Tritoni, dai corpi muscolosi e dall'atteggiamento movimentato;[4] mentre quelle altre Nereidi, emergenti a mezzo busto tra le onde marine, derivano evidentemente dal tipo pittorico dell'Afrodite Anadiomene.

[illegible]

. . . madidos siccat digitis Venus uda capillos
Et modo maternis tecta videtur aquis

Ovidio cantava,[5] certo avendo fissa nella mente l'immagine della dea quale era stata concepita dalla fantasia di Apelle,[6] e che chi sa quante copie e riduzioni in pittura e in plastica avevano già resa popolare.[7] E certamente un effetto di questa popo-

[1] Si guardino ad esempio le figure analoghe nelle pitture murali della Farnesina, al Museo delle Terme. [illegible] *mana*, I, pag. 74 segg.

[2] [illegible] I, pag. 142 [illegible]

[3] [illegible] I, pag. 137 segg.

[4] [illegible] II, 527 [illegible] immagine fosse ovvia anche nella concezione delle Nereidi, si desume dai versi di Catullo (LXIV, 16-18):

[illegible]
Mortales oculis nudato corpore Nymphas
Nutricum tenus extantes e gurgite cano.

[5] [illegible]

Cfr. G. Perrot [illegible], in *Monum. Piot*, XIII, 1906, pag. 128.

[6] Giusta la congettura, molto fondata, di O. Benndorf [illegible], in *Ath. Mitteil.*, I, 1876, pag. 45 segg. Cfr. A. Furtwängler [illegible] Helbing, I, 1901, pag. 177 segg. citato dal Perrot, scritto cit., pag. 117, segg.).

[7] Delle riduzioni in plastica abbiamo la prova nelle numerose statuette dello stesso tipo che ci son perve-

larità è stata la trasformazione della stessa immagine in un grazioso motivo dell'arte ornamentale.

Ma ciò che poi di notevole apparisce, insieme alla ingegnosa distribuzione di tanto esuberante ricchezza e varietà di motivi, è la singolare esecuzione del lavoro, non eccessivamente curata là dove dimensioni maggiori non esigevano una scrupolosa raffinatezza, oltremodo minuziosa invece fin nei minuscoli particolari, quando la naturale piccolezza degli oggetti ha richiesto uno speciale trattamento. Si può dire, per questo, che la finitezza della esecuzione è inversamente proporzionale alle dimensioni delle singole parti: piuttosto andante nelle figure telamoniche, dal panneggio rigido e angoloso; curata abbastanza nella musculatura rispettivamente dei Tritoni agili e robusti e dei paffuti Amorini; mirante più all'effetto pittorico e quasi illusionistico delle forme che alla verità plastica nella modellatura delle Nereidi e degli ippocampi, in alto rilievo, anzi quasi di tutto tondo; insuperabile per naturalismo nella rappresentazione dei piccoli esseri tratti dalla fauna reale, quali gli uccelletti, le lucertole e la serpe, le lumache e la tartaruga, la rana, le cicale, la zecca, le farfalle, la formica. Ma tutto ciò, bene inteso, in riguardo alle parti figurate del monumento; giacchè le belle foglie di acanto in ispecial modo, tra i motivi floreali, sebbene ampie e grandiose, sono trattate con una finezza e una delicatezza straordinaria.

Un'ultima questione è quella riguardante l'epoca a cui la base Patrizi deve ascriversi. A precisarne esattamente la data non c'è molto da sperare che possano concorrere elementi esteriori, come, ad esempio, le iscrizioni dei tubi aquari in piombo e i bolli dei mattoni, rinvenuti negli sterri medesimi e anche prima, [1] oppure le monete, [2] non soltanto per la ragione che la zona degli scavi è troppo vasta perchè non sia da escludere *a priori* che tutti gli avanzi di antiche costruzioni e di vari manufatti e gli oggetti sparsi stiano in istrette relazioni tra di loro, ma ancora perchè questi oggetti notoriamente appartengono a epoche diverse.

Perciò il maggiore assegnamento non possiamo farlo che sul criterio stilistico. A prima vista sorprende la grande affinità che corre specialmente tra il fogliame di essa (le foglie di acanto) e quello dell'*Ara Pacis Augustae;* se non che l'insieme della fauna, più ricca e più svariata, con la presenza di specie che nel monumento augusteo non si riscontrano, trova maggiori analogie in opere più recenti. Sotto questo rispetto, si può dire che il nostro marmo si accosta un po' più alla base del

nute, anzi il FURTWAENGLER credeva che simile riduzione fosse avvenuta la prima volta poco appresso la creazione dell'originale in pittura (scritto citato in *Monatsberichte*, cfr. PERROT, scritto cit., p. 120).

[1] Per alcune fistole aquarie, trovate in precedenza nella V. Patrizi, veggasi R. LANCIANI, *Sylloge epigrafica aquaria*, n. 300 e *Bull. della Comm. arch. comun.*, 1880, p. 102 seg., n. 1148, 1149, 1150, C. I. L. XV, n. 7382.

[2] Da ricordarsi il tesoretto comprendente un gran numero di monete d'argento. (*Not. d. scavi* 1908 pag. 173 e seg.).

[illegible] in quanto questa sembra sia stata elaborata nella copia dell'età [illegible].[1] [illegible] che non all'*Ara Pacis*; mentre poi un indizio per un più sicuro orientamento è probabile che si debba riconoscere in alcuni dei piccoli avanzi staccati, piuttosto che nel pezzo principale, e precisamente in quelli ove si osserva il motivo della protome di un grifo sbucante fuori dal centro di un fiore o avvinto nel nodo di una voluta; motivo che indurrebbe a ricollegare la base Patrizi con opere del genere, per esempio, del lastrone del Foro Romano (presso la Basilica Emilia), decorato a rilievo con nascimento di acanto e girali terminanti a protomi di mostri,[2] oppure del ricco pilastro esistente nella cripta di San Pietro.[3] La Strong attribuisce queste sculture all'età dei Flavi; e per conto mio, fino a prova contraria,[4] ritengo tale data sufficientemente attendibile.

Roma, dicembre 1908.

GIUSEPPE CULTRERA.

[1] Fr. Studniczka, *[illegible]* in *Zeitschrift für bildende Kunst* XIV, 1903, p. 170 segg. Cfr. W. Klein, *Gesch. der griech. Kunst*, III, p. 210 e segg. Ho già manifestato altrove (*Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana* I, p. 178, nota 3) la mia avversione ad accogliere il concetto dello Studniczka, secondo il quale non solo nel *Toro Farnese* bisognerebbe riconoscere una copia romana (probabilità questa, rispetto alla quale devo dire che ora nutro meno dubbi di prima), ma nient'altro che un radicale rifacimento dell'opera dei due artisti di Tralles, tali e tante essendo le parti del gruppo attuale che egli attribuisce all'opera del copista; per altro aggiungevo che una simile ipotesi in parte non mancherebbe di un serio fondamento qualora venisse confermata l'opinione di E. Hermann (*[illegible]* in *Athen. Mitteil.* XXX, 1905, p. 245 e segg.), che un certo tipo di figura muliebre, panneggiata, riprodotto, anche dall'*Antiope* del *Toro Farnese*, non possa riferirsi a un'epoca anteriore agli Antonini. Ma ecco che ora è il caso di segnalare, tra le sculture del *Mausoleo* di Alicarnasso, un torso muliebre, riprodotto nello studio dell'Amelung che si pubblica in questo stesso volume (p. 104, fig. 9), torso che l'autore giustamente riconnette con la statuetta di Lowther Castle (p. 105, fig. 10) e che, quanto al panneggio, concorda perfettamente con quello delle figure raccolte dall'Herkenrath. Dopo ciò, cade l'ipotesi di costui che il panneggio in questione non sia anteriore all'epoca degli Antonini.

[2] E. Strong, *Roman sculpture*, tav. XXXVI, pag. 120 seg.

[3] Strong, op. cit., tav. XXXVII, p. 127. Cfr. *Wiener Vorl.* IV, 10. Brunn, *Kleine Schriften*, I p. 64 e segg., fig 22-24.

[4] A questo riguardo, cfr. Studniczka, presso Strong, op. cit., p. 127 (nota).

IL DISCO DI PHAESTOS

CON CARATTERI PITTOGRAFICI.

(Tav. IX-XIII).

I. — Luogo e circostanze del trovamento.

Con la campagna del 1903 i confini del palazzo di Phaestos si credettero delineati nelle linee fondamentali.[1] A nord-est il quartiere privato si vedeva terminare colla parete settentrionale del vano 88 e col muro ad esso normale che fiancheggia ad est il corridoio 87[2] (tav. IX, 1, *A*). L'angolo esterno, limitato da tali muri, era occupato da rocce calcaree,[3] sopraelevate in modo che i muri suddetti si appoggiano ad esse, ma digradanti con ripido pendìo verso nord. In tutto il rimanente tratto dell'acropoli, da queste rocce fino all'orlo settentrionale e orientale, si stendeva invece un'ampia lingua di terra di riporto (m. 50 × 9 circa) sotto la quale, fin dall'inizio dell'esplorazione di Phaestos, sospettammo che potessero celarsi antiche costruzioni.

I primi pozzi di saggio aperti colà nel 1900-1901 incontrarono avanzi di antiche mura d'epoca non bene precisabile, ma, per la suppellettile ad esse unita, riferibili ad epoca ellenistica.[4] Un saggio più ampio si praticò nel 1903, quasi nel mezzo della suddetta zona di terreno, ed ivi, essendo molto maggiore la profondità, si scoprirono costruzioni ben più antiche (un pilastro quadrangolare e una base di colonna in calcare, un pavimento a lastroni di gesso), unitamente a vasi dipinti interi e frammentarî appartenenti per la maggior parte alla fine del medio periodo minoico.[5]

Queste costruzioni minoiche per la sopraelevazione rocciosa alla quale poggiano, sono separate dal palazzo così nettamente, che non era possibile di crederle parte di esso; potevano tutt'al più rappresentare un annesso del palazzo o un fabbricato attiguo, come quelli che esistevano sulla china meridionale, ma soverchiate com'erano dai sovrapposti edifici posteriori, non ci parvero importanti a tal segno che il loro scavo si dovesse far precedere alla completa e minuta esplorazione delle interne parti del palazzo. Invogliavano tuttavia ad una ricerca più estesa il bel lastricato in

[1] Cfr. *Monumenti antichi della R. Accad. dei Lincei*, 1905, XIV, c. 323 e segg., e pianta alla tav. XXVII.

[2] *Mon. Ant.*, XIV, c. 370, fig. 27, e tav. XXVII.

[3] Queste rocce sono in parte friabili, di color rosso nell'interno, ed anche oggi forniscono un'ottima malta da costruzione che si chiama *astraki*.

[4] Uno di tali saggi, vicino al luogo dove fu trovato il disco scritto, vedesi indicato con la lettera S alla tav. X, 1.

[5] *Mon. Ant.* XIV, c. 322 e segg., fig. 5.

[illegible] del pilastro e la colonna, indizi chiari dell'importanza dell'edificio cui appartenevano. e più volte avevan fermato la mia attenzione alcune grosse lastre di argilla semicotta, specie di mattoni posti per ritto a breve distanza gli uni dagli altri, che si vedevano affiorare un poco ad oriente dell'angolo nord-est del vano 86 (tav. IX, 1, *C*). Pertanto nel corrente anno, allorchè compiuta quasi interamente la esplorazione, lo studio, e il rilievo della dimora principesca, ci volgemmo a chiarirne meglio i confini e ad esaminarne gli annessi immediati sulla stessa spianata dell'acropoli, una delle prime cure fu rivolta appunto ai ruderi sopra ricordati della regione nord-est.

Ricercando il proseguimento del lastricato in gesso, ad est del pilastro quadrangolare in calcare, scoprimmo nel pavimento una bacinella quadrata, donde si diparte un piccolo canale che potrebbe indicare la fronte di un portico. Contemporaneamente uno scavo nel luogo dove apparivano le lastre o mattoni di terracotta ci fece vedere che questi costituivano le pareti divisorie e il rivestimento interno di una serie di cinque piccolissimi vani rettangolari, allineati da ovest ad est e compresi entro una cerchia di muro a blocchi di calcare squadrati e connessi in modo irregolare (tav. X, 1, nn. 1-5; e pianta alla fig. 1). La destinazione di siffatti vani assai singolari, specie di fossette intonacate con fine stucco di calce, profonde quale più quale meno, ci restava oscura soprattutto per la mancanza di suppellettile associata, ma ad est della quinta fossetta vedevasi che doveva esisterne un'altra meglio conservata e dallo scavo di questa si poteva sperare qualche schiarimento. Così, nonostante l'avvicinarsi della stagione malarica, si decise di scavare fino al vergine tutto il tratto dalle fossette al pilastro e alla base di colonna con relativo lastricato in gesso, rimettendo alla successiva campagna l'esplorazione della rimanente zona di terreno, fino all'angolo nord-est dell'acropoli. Solo dopo tali ricerche sarà possibile completare la pianta definitiva dell'acropoli festia, che del resto il sig. Enrico Stefani ha già rilevato con la più scrupolosa precisione.

L'area esplorata nel 1908 nella regione nord-est dell'acropoli festia, misura m. 24 da est a ovest, sopra una larghezza massima di m. 8; ivi gli strati archeologici dalla tarda epoca ellenistica fino ad oggi rimanevano indisturbati.

Muri ed oggetti ellenistici cominciarono ad apparire a pochissima profondità. Tra i muri fondati su strati archeologici più antichi, ben se ne distingue uno che corre da ovest ad est, non sopra una linea continua, ma con sporgenze e rientranze simili a quelle dei muri esterni degli edifici minoici (tav. X, 1, *E* e pianta fig. 1). A differenza degli irregolarissimi muri minoici secondarii, questo si compone di blocchi di calcare a fronte squadrata, uniti a secco in file orizzontali, con rincalzo di piccole pietre negli interstizi più larghi. Più o meno normali si dipartono dalle sue facce, verso nord e verso sud, altri muri della medesima epoca e tutti passano

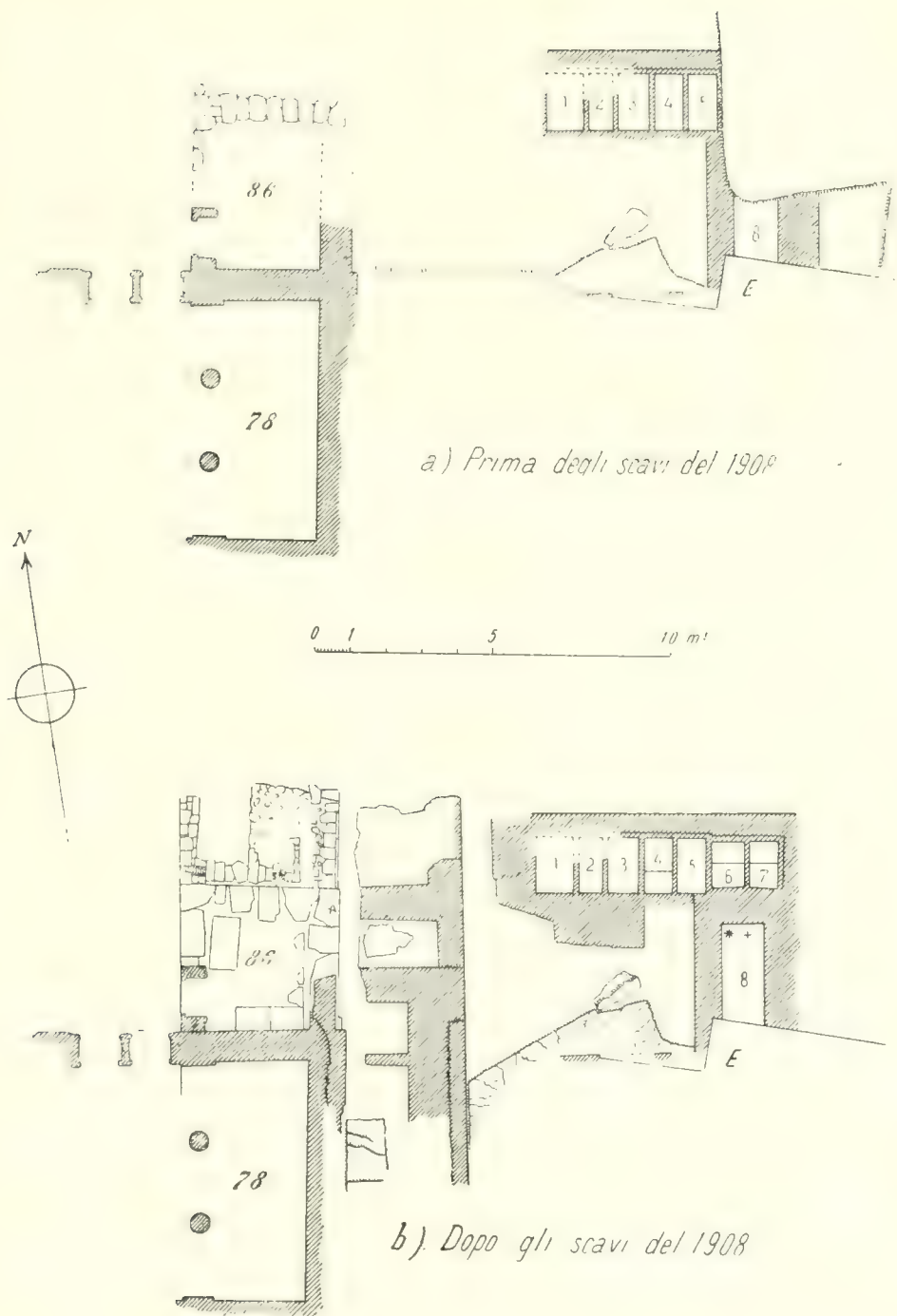



Fig. 1. Pianta della località dove fu trovato il disco.

E. Muro ellenistico; 1-7. Fossette;

8. Vano e ✱ punto dove si trovò il disco; + punto dove si trovò la tavoletta.

sopra, in differente direzione, a muri minoici. Le suppellettili concomitanti delle costruzioni ellenistiche sono dello stesso genere di quelle trovate nei saggi del 1900-1901;[1] consistono in embrici, tegole e grandi vasi non dipinti di argilla rossiccia grossolana, frammenti di *pithoi* con decorazioni stampate, frammenti di un vaso a corpo scanalato e d'una *hydria* ellenistica, tazze e lucerne di terracotta finissima verniciate dentro e fuori in nero lucente a riflessi metallici, fusaiole sferiche e cilindriche, pendaruole biconiche, ecc.

Le costruzioni di epoca minoica si ritrovano da ambedue le parti del lungo muro ellenistico est-ovest; consistono in grossi muri i quali, fondati sulla china rocciosa, scendono da sud a nord, paralleli e a breve distanza fra loro, formando con altri muri ad essi normali, un complesso di piccoli vani rettangolari (tav. IX, 2). Il livello dei pavimenti, a seconda dell'inclinazione della roccia, è più basso nei vani a nord che in quelli a sud.

Il muro del loro prospetto settentrionale, in cui sono praticati gl'ingressi, corre da ovest ad est, sul proseguimento del muro che cinge a nord le fossette rivestite di lastre d'argilla. Di queste ne abbiamo scoperte altre due sulla stessa linea delle cinque già note (tav. X, 2, nn. 6-7; e pianta fig. 1); sono, come le rimanenti, divise fra loro per mezzo di un lastrone di argilla, spesso cm. 18-20, hanno le pareti formate da lastroni simili e così alle pareti come sul pavimento conservano tracce d'un intonaco di calce bianca finissima. Le dimensioni variano da m. 1 × 1.50 circa per la più grande (n. 1), a m. 0.78 × 1.30 per la più piccola (n. 7) e la profondità (che non si può esattamente calcolare perchè delle fossette resta solo il fondo), di poco variava dall'una all'altra (profondità attuale della fossetta 7 cm. 60 circa).

Il solido muro che già si vide cingere tutt'intorno le fossette 1-5, sporgenti verso ovest dal nuovo edificio rimesso in luce, circonda e racchiude anche le fossette 6 e 7, collegandosi, a sud di esse, con due altri muri robusti i quali se ne dipartono normalmente e corrono paralleli fra loro fino a raggiungere il fianco roccioso dell'acropoli. Resta così in mezzo ad essi, contiguo alle fossette 6-7, un angusto vano rettangolare, di m. 2.80 (da nord a sud) × m. 1.15, privo affatto di porte, quindi accessibile solo dall'alto (tav. X, 2 e pianta fig. 1, n. 8).

I lastroni di terracotta impiegati nella costruzione delle fossette, per la qualità della loro argilla, per le dimensioni e per l'uso che ne vien fatto, ricordano i mattoni fittili trovati nei vani del palazzo primitivo di Phaestos vicini alla scalinata teatrale,[2] ed ancor più le lastre di argilla adoperate, con intonacatura di calce, per

[1] [illegible] completamente verniciati in nero brillante. Cfr. [illegible] *Rend. R. Acc. Lincei* IX, p. 636.

[2] [illegible] *Mon. Ant.*, XIV, c. 407 [illegible].

davanzali di parapetti nelle scale 71, 76[1] e come parete divisoria fra i vani 80, 84.[2] I muri che cingono le fossette e tutti gli altri ugualmente orientati e connessi con loro in modo da formare un edificio unico, mostrano un tipo di costruzione che sta in mezzo fra quello del primo e quello del secondo palazzo: per l'intima struttura a sassi rozzi di media grandezza, uniti irregolarmente con terra, somigliano piuttosto ai muri secondarii interni del palazzo posteriore; e invece per la intonacatura di calce fina adoperata non solo per le pareti, ma anche pei sedili che corrono intorno ad esse e pei pavimenti, trovano più esatto riscontro nei vani del palazzo primitivo ad est degli ortostati e del propileo di sud-ovest.[3] Al palazzo primitivo ci richiamano anche due altre particolarità: cioè l'assenza, già in quello notata,[4] delle caratteristiche basi per stipiti di porta a parallelepipedi di gesso dentati, e il fatto che una lastra di calcare raccolta nel nuovo scavo, reca inciso rozzamente a grandi proporzioni lo stesso segno che marca i blocchi di fondazione dell'antichissimo muro limitante a nord la scalinata teatrale,[5] e che più sicuramente d'ogni altro può attribuirsi all'epoca del palazzo primitivo di Phaestos.

Ma per la determinazione cronologica dello strato in cui giacciono le fossette e le connesse ruine, non meno delle caratteristiche strutturali hanno valore i dati cui ci forniscono i trovamenti mobili, specie i vasi fittili dipinti, dei quali le principali classi, con le relative epoche, si sono ormai potute stabilire con sufficiente sicurezza.[6]

Oggetti di metallo mancano finora assolutamente nello strato di cui ci occupiamo. Ad eccezione de' frammenti di due coppe in pietra (grigia per l'una, verde-serpentino per l'altra) a forma di calotta sferica con filetto alla base,[7] tutta la rimanente suppellettile consiste in prodotti ceramici, i quali si possono classificare come appresso.

I. Frammenti di vasi in argilla piuttosto fina, rossiccia, coperti di vernice rossa o bruna, e sovradipinti all'esterno con ornamenti in bianco crema di carattere geometrico (triangoli formati da linee oblique e fra loro parallele; losanghe riempite di reticolato, ecc., fig. 2). Si sono trovati nell'infimo strato di riempimento tra il fianco occidentale delle fossette e un muro scoperto quest'anno sul limite nord-est

[1] *Mon. Ant.*, XIV, c. 308 e segg., c. 373, n. 1 e c. 374.

[2] *Mon. Ant.*, XIV, c. 387. Una parete divisoria fatta con *plinthoi* o mattoni di terra semicotta trovasi pure nell'importante casa di H. Triada, in cui si conservava un deposito di tavolette coperte di scrittura lineare del tipo più antico (classe *A*). Vedi Halbherr, *Rend. R. Accad. dei Lincei*, XIV (1905), p. 388.

[3] *Mon. Ant.*, XIV, c. 405 e segg. *Rend. R. Acc. Lincei* XVI, p. 285 e segg.

[4] *Mon. Ant.*, XIV, c. 427.

[5] *Ibid.*, c. 336.

[6] A. J. Evans, *Essai de classification des époques de la civilisation minoenne*. D. Mackenzie, *The pottery of Knossos* in *Journal of Hellenic Studies*, XXIII pp. 157-205 e XXVI, pp. 243-267. Pernier, *Mon. Ant.*, XIV, c. 446 e segg.

[7] Vasi in pietra di questa forma si sono più volte trovati tra la suppellettile del palazzo primitivo di Phaestos. Cfr. *Mon. Ant.*, XIV, c. 479, fig. 86.

del palazzo primitivo. Tale strato può essere anteriore alla costruzione delle fossette; gli avanzi ceramici suddetti appartengono alla fine del primitivo o al principio del medio periodo minoico.[1]

II. Ceramica corrispondente a quella trovata sui pavimenti del primitivo palazzo di Phaestos,[2] cioè: *a*) frammenti di vasi di terracotta rossiccia più o meno depurata, a superfice liscia o ruvida, coperta di vernice nera brillante con varî ornamenti sovradipinti, per lo più solo in bianco-crema, talora anche in arancio e rosso in stile di Kamares. Non mancano esemplari con rilievi alla barbottina. Tra le forme

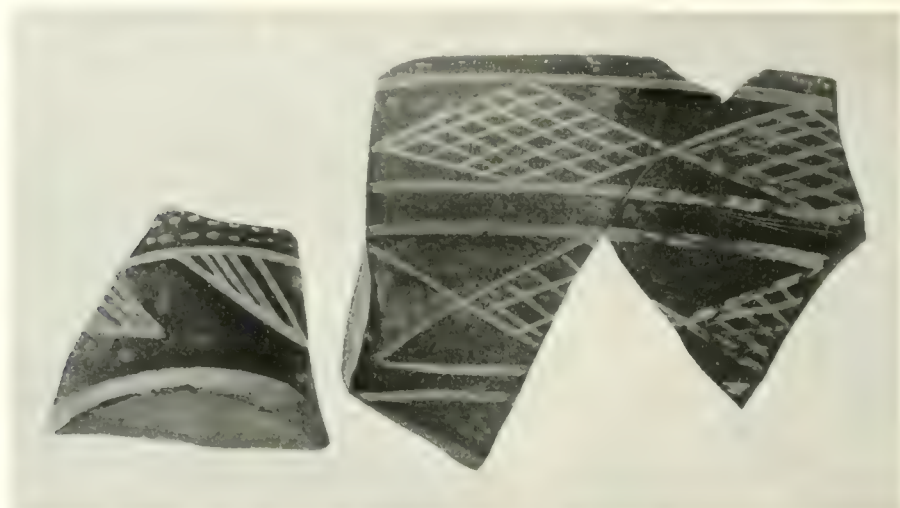



Fig. [illegible] — Frammenti di vasi dipinti

si riconosce quella tipica (pel periodo medio minoico II) del vaso a tronco di cono rovescio con due anse impostate verticalmente sull'omero e becco a finestretta.[3] *b*) Vasi più ordinarî con decorazioni a vernice bruna sul fondo del colore della terracotta. Predominante fra questi è il tipo a corpo e bocca ovali con due anse scendenti dal labbro sull'omero.[4] Un esemplare di tal forma, essendo dipinto a fasce orizzontali e spirali ricorrenti in bianco su fondo rosso bruno (fig. 3), ci mostra come il genere decorativo in bianco su fondo scuro si alterni con l'altro contemporaneo a ornamenti bruni su fondo chiaro. Altra forma ci è rappresentata da un elegante boccale in cui si vedono fasce orizzontali e spirali ricorrenti brune sul

[1] Cfr. *Journ. of Hell. Stud.* XXVI, tav. VII [illegible] 4.

[2] [illegible]

[3] *Mon. Ant.*, VI, tav. IX, 8-8ª; vol. XII, c. 111, [illegible] *Hell. St.* XXI, p. 88, fig. 14.

[4] Evans, [illegible] 1901 in *Annual of the British School at Athens*, VII, p. 11, fig. 4, p. 47, fig. 14. 1903 in *B. S. A.*, IX, p. 48, fig. 25; p. 50, fig. 26*f*. [illegible] XXI, fig. 10 [illegible]

fondo naturale del vaso (fig. 4). *c*) Frammenti di *pithoi* dipinti alla maniera di quelli dei magazzini del palazzo primitivo di Phaestos.[1] *d*) Frammenti d'impasto grossolano, con superficie levigata a stralucido in rosso o marrone. Materia e tecnica usata per lucerne, tavole da libazioni, ecc. *e*) Vasi ordinarî non dipinti, fra cui pentole tripodate, piccoli boccali e scodelle, piattelli a piede alto (tav. IX, 2).

Fig. 3. Vaso dipinto,

III. Finalmente in alcuni vani, a differenti profondità, si sono trovati pure alcuni frammenti di tazze dipinte in stile miceneo e di *pithoi* con rilievi simili a quelli del palazzo posteriore di Phaestos, ma poichè ad essi erano associati così frammenti più antichi (medio-minoici), come più recenti (ellenistici), dobbiamo credere che in quei luoghi siano avvenute infiltrazioni dagli strati superiori, dei quali il tardo minoico non ha per vero lasciato altre tracce all'infuori dei pochi frammenti suddetti.

Un trovamento di eccezionale importanza è stato fatto la sera del 3 luglio 1908. Nel piccolo vano rettangolare che si stende dal muro meridionale delle fossette 6, 7 fino alla roccia di astraci (tav. X, 2 e fig. 1, n. 8), presso l'angolo nord ovest e a circa m. 0.55 sopra il fondo roccioso di esso, in mezzo a terra scura commista a cenere, carboni e frammenti ceramici, si è rinvenuto un disco di terracotta avente ambedue le facce coperte di segni pittografici (tavv. XI-XIII). Pochi centimetri più a sud-est, nel vano stesso, quasi alla medesima profondità giaceva un frammento di tavoletta fittile recante segni della scrittura minoica lineare (fig. 10). Il disco poggiava al suolo di costa, non verticalmente ma alquanto inclinato verso nord, mostrando al disopra la faccia che reca nel centro una rosetta. Lo strato di terra su cui trovavasi il disco, sebbene coprisse inuguaglianze del fondo roccioso del vano e pietre sporgenti dalla sua parete ovest, tuttavia non sembrava corrispondere ad un vero e proprio pavimento, perchè la terra non era neppure battuta e conteneva, tanto

Fig. 4. Vaso dipinto, 1/5.

[1] *Mon. Ant.*, XIV, c. 451 e segg.

al livello del disco quanto sotto, avanzi ceramici dello stesso genere e della stessa epoca.

In ogni modo, data la posizione in cui trovavasi, apparisce chiaro che il disco non restava *in situ*, ma piuttosto là dove era caduto da un'impalcatura superiore, probabilmente insieme alla tavoletta.

Importa di ricordare lo strano caso per cui uno de' nostri saggi del 1900 mise allo scoperto il vano 8, risparmiando solo quel piccolo tratto in cui si celavano i due documenti epigrafici. Per tal ragione principalmente si spiega come dagli scarsi frammenti di vasi fittili che accompagnavano il disco non si possa ricomporre alcun esemplare intiero. Tuttavia l'importanza del trovamento è tale che pure la classificazione dei più minuti frammenti assume uno speciale interesse.

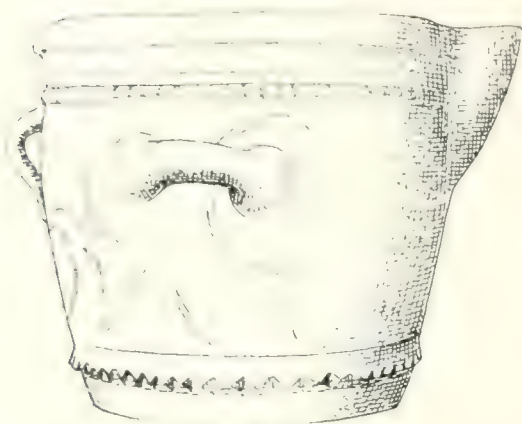



Fig. 5. Forma tipica di vasi della fine del periodo medio-minoico.

I. In grande predominanza sono i frammenti della fine del medio periodo minoico, e tra essi i più caratteristici appartengono a vasi della forma indicata alla fig. 5,[1] fatti cioè a tronco di cono rovescio, con piccolo becco a finestretta sporgente dall'orlo superiore, con due robuste anse orizzontali ai lati e un'altra verticale, opposta al beccuccio. Si riconoscono dai differenti orli i resti di almeno tre esemplari di tal forma. Sono tutti di argilla assai grossolana impastata con grani silicei, abbastanza ben cotta, a pareti spesse e superfice ruvida. Di un esemplare si conservano, oltre a molti pezzi minori, tre frammenti dell'orlo a sezione rettangolare (alto mm. 43; spesso mm. 25), avente nell'interno un diametro di circa 48 cm. Becco con finestretta nell'orlo. Il vaso all'esterno ha una ingubbiatura giallognola che ben si distingue dal color rossiccio della terracotta; sembra fatto a mano. Un altro esemplare, certo modellato al tornio, senza ingubbiatura esterna, ha l'orlo pure a sezione rettangolare, alto mm. 30, spesso mm. 17. Di un terzo esemplare dipinto resta un pezzo dell'orlo con la piccola ansa verticale posteriore (fig. 6 *a*). Il labbro è alto mm. 38, spesso mm. 25. Reca dipinti, su fondo nero, una fascia rosso-vinato sotto l'orlo e tre linee bianche orizzontali; trattini bianchi obliqui sull'ansa e sull'orlo. Al vaso stesso o ad altro simile appartiene poi un bel frammento (fig. 6 *b*) dipinto in bianco su fondo nero con fasce oriz-

[1] [illegible] fig. 5 [illegible] [illegible]. Altri esemplari assai belli dello stesso tipo, dipinti con ornamenti policromi su fondo nero, furono trovati nel vano all'angolo sud-ovest del muro a ortostati.

zontali sotto l'orlo, con trattini verticali sulle anse e cerchi agli attacchi di queste, con grandi spirali ricorrenti sul corpo.

Tra i materiali dell'epoca suddetta si distinguono poi: *a*) numerosi frammenti di argilla non troppo depurata, a superfice ruvida, dipinta a fondo nero e più di

Fig. 6. Frammenti di vasi dipinti trovati insieme col disco.

rado rosso con ornamenti in bianco. Qualche ansa appartiene a vasi del tipo riprodotto alla fig. 3. Sporadici sono i frammenti del Kamares fino, a decorazione bianca su nero; *b*) una ventina di frammenti di tipo Kamares rustico a ornati in color rosso-bruno sul fondo giallognolo della terracotta (fig. 7 *a b*). Di mezzo a pochi pez-

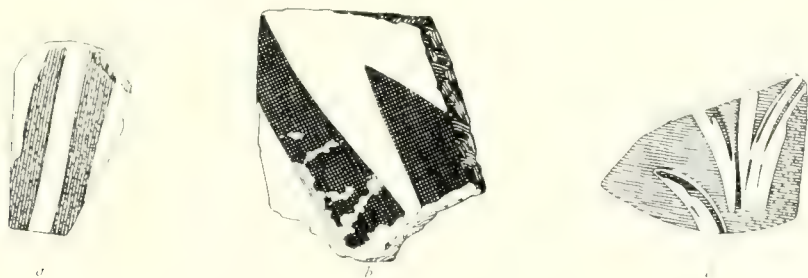



Fig. 7. Frammenti di vasi dipinti trovati insieme col disco.

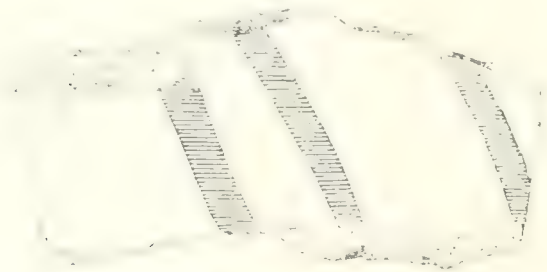
zetti, dipinti a fondo chiaro ma più fini, se ne distingue uno decorato con un ciuffo di foglie bianche (fig. 7 *c*); *c*) frammenti di *pithoi* con sgocciolature di tinta rossa e bruna (fig. 8).

II. Un pezzo di tazzetta a cono tronco rovescio, di argilla assai fina, dipinta con larga fascia intorno all'orlo e con fasce concentriche più sottili in nero sul

fondo rossiccio della terracotta, mi sembra di carattere miceneo specialmente per la buona qualità della vernice resistente e lucida (fig. 9).

III. Certo provengono dagli strati superficiali un'ansa di terracotta giallognola con fascia bruna appartenente a una *hydria* ellenistica, e il fondo d'un vaso dipinto internamente a vernice rosso-corallina lucente come quella dei vasi aretini.

Oltre al vasellame dipinto si trovarono col disco: molti frammenti di argilla assai impura di color marrone, mal cotta come in generale è quella delle pentole tripodate; molti altri ancora di terracotta rossiccia di fattura più o meno rozza, di epoca non ben precisabile (alcuni appartenenti alle comuni tazzette minoiche a cono tronco rovescio); una scheggia di ossidiana; poche ossa di animali bovini, di cui alcune bruciate, e un dente di ruminante giovane, forse vitello.

Tipo di costruzioni e genere di suppellettili concordano fra loro nel designarci lo strato in cui furono trovati il disco e la tavoletta come contemporaneo dell'ul

[illegible] Frammento [illegible] trovato col disco

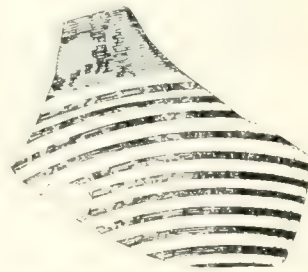



Fig. 9. Frammento di tazzetta dipinta

timo periodo di esistenza del primitivo palazzo festio e dell'epoca in cui s'iniziava la grande ricostruzione della reggia di Knossos. Il vasellame associato ai due documenti scritti, vasellame in cui la policromia è già quasi scomparsa, corrisponde perfettamente a quello che giaceva sui pavimenti, sui banchi, nei ripostigli del primo palazzo di Phaestos, al momento della sua catastrofe,[1] e a quello trovato nei vani più antichi del rinnovato palazzo cnossio, per esempio nelle cassette sotterranee del magazzino 4[2] e nel tesoro della dea dai serpenti.[3]

Le analogie di disposizione e di forma che le fossette di Phaestos presentano coi ripostigli sotterranei di Knossos e di Haghia Triada,[4] ci guidano a immaginare l'aspetto e l'uso originario di quelle. Dalle parti che se ne conservano risulta chiaro che le fossette di Phaestos non avevano aperture nè laterali nè inferiori. Il loro

[1] [illegible] XII, [illegible] 1903, in B. S. A., IX, p. 40, [illegible] XII, p. [illegible], figg. 25-26.

[3] [illegible] X, p. [illegible] [4] [illegible] XII, 1903, p. 323.

muro perimetrale e gl'interni tramezzi evidentemente s'innalzavano a maggior altezza; le lastre di argilla per cui una fossetta è divisa dall'altra, non essendo di per sè atte a sostenere alcun peso, certo terminavano in alto con travicelli orizzontali applicati sopra, in modo da poggiare con le estremità sopra i solidi muri lunghi perimetrali, e i travicelli alla lor volta potevano sostenere la copertura mobile, ossia i coperchi delle fossette. Un'impalcatura, credo non molto alta rispetto al piano roccioso, doveva coprire altresì il vano 8, e per questa, accessibile da sud e dai vani contigui ad est, si poteva passare nel recinto delle fossette aprentisi in alto.

Che le fossette abbiano mai servito per deposito d'acqua o d'altro liquido, non si può nemmeno pensare, data la mancanza di canali per l'immissione e lo smaltimento e data altresì la insufficiente impermeabilità delle pareti in argilla disseccata e stucco fino. Le fossette dunque dovevano essere ripostigli come le κασέλλαις di Knossos e propriamente come quelle dei magazzini occidentali, del lungo corridoio adiacente, e del santuario della dea dai serpenti.[1] Il vano 8 poi, dove fu trovato il disco e la tavoletta, presenta una stretta, e forse non casuale, somiglianza colla stanza del tesoro (ove erano i talenti di bronzo) nel palazzetto di Haghia Triada[2] e col vano della reggia cnossia in cui si conservava il più ricco deposito di tavolette scritte con caratteri geroglifici.[3]

Merita molta attenzione il fatto che tutti i piccoli vani sopra ricordati dei tre palazzi minoici sono, non soltanto simili fra loro per la struttura, ma forse anche contemporanei,[4] cioè della fine del medio periodo minoico (*Middle Minoan III* del signor Evans) e mi sembra apparisca evidente che pure le fossette di Phaestos e il vano dove fu trovato il disco, servirono come ripostigli o depositi di oggetti importanti e preziosi.

L'edificio dell'angolo nord-est dell'acropoli, col quale tali ripostigli sono in intima connessione, è attiguo al palazzo così della prima come della seconda epoca e, per quanto ne rimanga nettamente separato a causa della interposta prominenza rocciosa, tuttavia costituisce del medesimo come un annesso o una dipendenza. La sua fronte è ugualmente orientata e forma il prolungamento verso est del prospetto settentrionale del quartiere privato del secondo palazzo, il quale ivi, siccome dicemmo, ha mantenuto ed incorporato gli avanzi del palazzo più antico.[5]

Forse dobbiamo riconoscere nel nuovo edificio scoperto gli archivi della reggia

[1] Cfr. pianta generale di *Knossos* e *B. S. A.*, IX 1903), figg. 15, 16, 19, 25.

[2] Cfr. pianta provvisoria in *Memorie del R. Istituto Lombardo*, vol. XXI, tav. I, fig. 1 (n. 11).

[3] Cfr. pianta generale di Knossos e *B. S. A.*, VI (1900), p. 25 e 59.

[4] Il vano di Knossos dove si trovò il deposito di tavolette geroglifiche ha tutta l'apparenza di un sottoscala costruito nel primo rifacimento del grande palazzo e chiuso alla fine del periodo medio-minoico III.

[5] *Mon. Ant.*, XIV, c. 373 nota 1 e c. 429.

festia. Costruiti verso il principio dell'epoca medio-minoica, in luogo dove già si era esteso l'abitato dell'epoca più antica,[1] dovettero restare in uso (siccome ne fanno fede varii cambiamenti e restauri) durante tutta quell'epoca e furono coinvolti nella catastrofe che distrusse il primo palazzo.

Al punto in cui son rimasti gli scavi, non si può dire se l'edificio fu restaurato e riutilizzato all'epoca del palazzo posteriore; pare però che le costruzioni tardo-minoiche ivi non si siano compenetrate con le più antiche, ma invece sovrapposte al pari di quelle ellenistiche innanzi descritte.[2]

II. — La tavoletta fittile con caratteri lineari.

La tavoletta scritta che si rinvenne nel vano 8 è mancante da uno dei lati (fig. 10). Se, come pare, fosse stata rettangolare, più lunga che larga, correndo la scrittura parallela ai lati lunghi come nell'altra tavoletta di Phaestos già nota,[3] ne mancherebbe non meno della metà. Misura mm. 34 per l'attuale lunghezza, mm. 45 in larghezza e mm. 6-9 di spessore. Fu impastata con argilla non troppo depurata, di color bruno, e quando l'argilla era fresca, vennero ritagliati i suoi margini con una lama, la quale sul margine inferiore intaccò lo spessore soltanto per circa due terzi. Pel rimanente terzo la costa, anzichè piana e liscia, è sporgente e irregolare di guisa che apparisce come la tavoletta si finisse di staccare a mano da una lastra d'argilla, donde forse si ottennero più tavolette. Conservandosi ancora morbido l'impasto, i segni vennero tracciati con una punta dura sopra ambedue le facce della nostra tavoletta, la quale poi fu sottoposta ad una cottura abbastanza intensa, penetrante nell'interno in modo uniforme. Le due facce, annerite dai carboni coi quali si trovarono a contatto, forse anche intaccate dal fuoco che sembra aver divampato nell'edificio di recente scoperto, sono ruvide, in qualche punto corrose, in qualche altro scheggiate così che l'aspetto di alcuni segni ci si mostra alterato. La rottura dall'alto in basso scende obliqua, seguendo le incisioni di tre segni posti quasi in colonna.

I segni sono finemente incisi con tratto sicuro e la scrittura sopra ambedue le facce va da sinistra a destra, come di regola sulle tavolette a caratteri lineari, sia di Knossos,[4] sia di H. Triada.[5] Difatti sulla faccia *B*) del nuovo documento festio, i segni di entrambe le linee cominciano a egual distanza dal margine sinistro, mentre

[1] [illegible] conservato dagli avanzi [illegible] decorazione geometrica [illegible] Vedi p. 259, fig. 2.

[2] Vedi p. 256 e segg.

[3] Pernier, *Mon. Ant.*, XII, tav. VIII, 2. Halbherr, *Mon. Ant.*, XIII, c. 26, fig. 11.

[4] Evans, *Knossos,* 1900, in *B. S. A.*, VI, p. 59.

[5] Halbherr, *Mon. Ant.* XIII, c. 22.

sulla faccia *A*) le due prime linee s'arrestano a differente distanza dal margine destro e uno spazio anche maggiore resta vuoto fra il margine stesso e l'ultimo segno della terza linea, di cui si conserva solo un'asta orizzontale vicino alla linea di frattura.

È ben noto come il sig. Evans, studiando i numerosi documenti scritti di Knossos al confronto con quelli trovati a Phaestos e ad Haghia Triada, a Gournià, a Palaikastro, abbia potuto riconoscere nella scrittura minoica lineare due differenti classi (classe *A* e classe *B*),[1] le quali si distinguono fra loro per la forma stessa dei documenti, pel sistema di numerazione e per l'aspetto di certi tipici caratteri. La scrittura della classe *A* ebbe larga diffusione nell'isola, trovandosene le tracce nel territorio festio, a Knossos, nell'antro di Dikte, a Gournià, a Palaikastro e sembra

Fig. 10. Tavoletta fittile con caratteri lineari. $^1/_1$.

di origine più antica perchè i documenti di essa provengono da strati più primitivi; l'altra rimane per ora circoscritta a Knossos, dove è la scrittura comune del palazzo posteriore, rappresentata da migliaia di esemplari. Sebbene tra le due classi vi siano varî elementi in comune, tuttavia non apparisce che l'una (*B*) rappresenti uno stadio successivo di sviluppo dell'altra (*A*), ma piuttosto vien fatto di pensare a due sistemi paralleli.

La nuova tavoletta da noi trovata, al confronto con gli altri saggi di scrittura lineare forniti da Phaestos[2] e da Haghia Triada,[3] apparisce subito non dissimile, ma formante gruppo con essi, quindi riferibile alla classe *A*. La sua forma, sebbene non sia la più comunemente adottata pei testi della medesima classe, tuttavia corri-

[1] EVANS, *Knossos*, 1903, in *B. S. A.*, IX, p. 51 e segg.

[2] *Mon. Ant.*, XII, c. 87 e segg., tav. VIII, 2; XIII, c. 26, fig. 11; XIV, c. 431 e segg., EVANS, *Cretan Pictographs*, in *Journal of Hell. St.*, p. 283, fig. 10.

[3] *Mon. Ant.*, XIII, c. 21 e segg., tav. IV; *Memorie del R. Ist. Lombardo*, XXI, p. 247, tav. VI, fig. 14; *Rendic. R. Acc. Lincei*, XIV, p. 390, fig. *b*.

[illegible] a quella dell'unica altra tavoletta di Phaestos,[1] e la sua particolarità di essere scritta da ambo i lati si riscontra appunto sulle tavolette di una casa privata di Haghia Triada[2] e su quella trovata a Knossos in uno dei ripostigli sacri del tempio della dea dai serpenti.[3] Quanto al sistema numerale, essa nulla ci dice perchè non contiene alcun segno che decisamente possa intendersi come numero, ma tutti i suoi caratteri, ad eccezione solo di qualche linea di aspetto indeterminato, trovano ripetuti riscontri nei segni degli altri documenti scritti del territorio festio, mentre soltanto un paio di quelli o pochi più si vedono ricorrere sulle tavolette cnossie della classe *B*, pubblicate dal sig. Evans.[4]

Le rispondenze fra la scrittura della nuova tavoletta festia e quella degli altri documenti dello stesso territorio e della stessa classe sono rese evidenti dalle tabelle che pubblichiamo alla fig. 11; e rispondenze simili hanno tanto più valore, in quanto il confronto deve per ora limitarsi ad un numero molto esiguo di testi.

Il n. 1 ha l'apparenza d'un segno composto e la sua forma scempia potrebbe essere quella che si riscontra ad Haghia Triada senza l'asta verticale a sinistra.

Nei nn. 2 e 7 non cambia l'essenza del segno, variando il numero degli apici.

Assai dubbio è il riscontro che abbiamo trovato al segno 4. Se, come sembra nella seconda linea della faccia *A*), esso va unito con l'asta verticale a sinistra, il ravvicinamento diventa più ammissibile.

Il n. 6, largamente esemplificato a Phaestos e ad Haghia Triada, comparisce pure fra i pochi segni della tavoletta lineare (classe *A*) di Knossos.[5]

Il segno 8 ad Haghia Triada presenta qualche varietà nella forma dell'apice; anche quando gli apici sono tre o la prima asta verticale si prolunga al disopra dell'asta orizzontale, o quando un'altra asta orizzontale è sottoscritta il segno si mantiene essenzialmente lo stesso.

I segni 9 e 10 trovansi a Haghia Triada così semplici come combinati fra loro col sistema della sigla che si è riscontrato più volte a Phaestos[6] e ad Haghia Triada.[7]

Il segno 11 già dall'Halbherr venne messo a riscontro coll'*anχ* egiziano.

Il segno 12 mi pare apparisca due volte ad Haghia Triada in composizione con un circolo.

Tra tutti i segni suddetti, i nn. 6 e 10 sono, fino ad ora, i soli che si ripe-

[1] *Mon. Ant.*, XII, tav. VIII, 2 e XIII, c. 26, fig. 11.

[2] *Memorie del R. Ist. Lomb.*, XXI, p. 247.

[3] *Knossos*, 1903, in *B. S. A.*, IX, p. 51.

[4] Cfr. *B. S. A.* VI, tav. I a p. 18, tav. II, a p. 56, p. 58, fig. 12; VII, p. 10, fig. 3; VIII, p. 67, fig. 33 e p. 108, fig. 66; IX, p. 128, fig. 84; X, p. 58, fig. 21. *Corolla Numismatica*, Oxford 1906, p. 353, fig. 8 e p. 361, fig. 14.

[5] Evans, *Knossos*, 1903, in *B. S. A.*, IX, p. 52, fig. 27 *a*.

[6] *Mon. Ant.*, XII, c. 93-94, fig. 27; XIV, c. 436, fig. 47.

[7] *Mon. Ant.*, XIII, c. 56, fig. 45, 4.

[illegible] una certa frequenza nella scrittura lineare *B*, e in epoca più avanzata. A Knossos, per esempio, veggonsi scritti con inchiostro nell'interno d'una tazza di apparenza piuttosto primitiva [1] appartenente al periodo iniziale del palazzo posteriore. Nel secondo palazzo di Phaestos il segno 10 servì per contraddistinguere alcuni pezzi decorativi di pseudoporcellana destinati a comporre un rivestimento embricato [2] e per marcare alcuni blocchi da costruzione. [3] Il segno 6 fu impiegato più largamente a quest'ultimo uso; oltrechè su blocchi erratici, [4] trovasi inciso rozzamente a grandi proporzioni (alla maniera dei segni più antichi) sopra i due blocchi costituenti la fiancata d'uno dei magazzini che sono parte integrante nel piano originario del secondo palazzo festio. [5] Se ciò significa che il segno era in voga mentre si costruiva tal palazzo, il *pithos* di tipo tardo minoico, su cui pure vedesi inciso, attesta che continuava ad esser usato in epoca relativamente tarda.

Abbiamo detto innanzi che lo strato archeologico in cui la tavoletta fu trovata insieme al disco, appartiene quasi per intiero alla fine del medio periodo minoico. [6] Ma ciò non basta per determinare esattamente l'epoca del documento.

Poichè la tavoletta non è estranea allo strato in cui giaceva, non rappresenta cioè un oggetto sporadico ivi infiltratosi da sovrapposti strati meno antichi (al pari dei rarissimi cocci dipinti in stile miceneo o dei più numerosi frammenti di vasi ellenistici), ma sta in logica associazione coi materiali concomitanti, l'epoca dello strato ci dà un sicuro *terminus ante quem* per datare l'iscrizione. V'ha di più. Come i vasi trovati nelle fossette e nell'adiacente ripostiglio dell'archivio festio trovano perfetto riscontro nei vasi provenienti dai vani più antichi del secondo palazzo di Knossos, così la nuova iscrizione lineare di Phaestos forma gruppo insieme con la tavoletta cnossia del tesoro della dea dai serpenti, e con le tavolette di Haghia Triada.

Di queste alcune giacevano in una ricca abitazione privata dove si conservavano pure vasi dipinti allo stile di Kamares, [7] e altre si rinvennero nel piccolo palazzo insieme a cretule impresse che, per carattere, stile e soggetti rappresentati, corrispondono alle impressioni di sigilli del ripostiglio del santuario cnossio, [8] quindi tutte appartengono, siccome già riconobbe l'Evans, « ad una epoca corrispondente all'ultima parte del primo periodo del palazzo posteriore di Knossos ». [9] Per tanto

[1] EVANS, *[illegible]* 1902 [illegible] *B. S. A.*, VIII p. 108.

[2] Cfr. anche *B. S. A.*, X p. 58, fig. 21 *a*, [illegible] e fig. 22.

[3] *Mon. Ant.*, XII c. 93-94, fig. 28.

[illegible] *Mon. Ant.*, XII, c. 8[illegible], fig. 24, 4.

[4] *Ibid.*, fig. 24, 7.

[5] *Mon. Ant.* XIV c. 441 fig. 51.

[6] [illegible] p. 263.

[7] HALBHERR, *Memorie* [illegible] *R. Ist. Lomb.*, XXI, p. 247.

[8] La rispondenza è perfetta in alcuni esemplari, per es. in una cretula esibente pugilista o guerriero dinnanzi a colonna H. TRIADA, *Mon. Ant.*, XIII, fig. 41 a c. 45; Knossos, *B. S. A.*, IX, fig. 35 a p. 56; e in un'altra esibente uomo o dio ritto accanto a un leone H. TRIADA, *Mon. Ant.*, XIII, fig. 40 a c. 44; Knossos, *B. S. A.*, IX, fig. 38 a p. 59.

[9] *B. S. A.*, IX, p. 53-54.

ritengo che pure la nuova tavoletta di Phaestos risalga all'epoca suddetta, cioè alla fine del periodo medio minoico (fine del *Middle Minoan* III secondo l'Evans).

Siccome poi l'edificio donde proviene la tavoletta costituiva un annesso del palazzo primitivo di Phaestos e ne subì la sorte medesima, il nuovo documento di cui ci occupiamo reca una conferma alla conclusione cui giungemmo studiando la ceramica e l'architettura degli edifici di Phaestos,[1] alla conclusione che il ripristinamento del palazzo festio è di un certo tempo posteriore alla grande ricostruzione della reggia di Knossos, in quanto l'ultima epoca del palazzo primitivo di Phaestos corrisponde alla prima epoca del secondo palazzo di Knossos.

III. — Il disco fittile con caratteri pittografici.

Il disco fittile (tavv. XI-XIII), trovato nel vano 8 insieme alla tavoletta scritta in caratteri lineari, ha forma non geometricamente perfetta: la linea periferica presenta leggere ondulazioni cosicchè i diametri variano da 158 a 165 mm.; varia anche lo spessore fra 16 e 21 mm. e le superfici non sono del tutto piane, presentando la faccia *A* un ingrossamento abbastanza pronunciato lungo quasi tutta la periferia, e la faccia *B* un impercettibile rigonfiamento al centro. Apparisce dunque che il disco non deriva da una matrice, dalla quale avrebbe avuto forma più regolare, bensì fu ottenuto a mano per la compressione sopra un piano di una palla di creta ancor fresca. Si spiega così perchè il circolo non è perfetto, perchè la faccia *B* è meno piana dell'opposta, perchè questa ha l'orlo ingrossato. L'ingrossamento si produsse in quei punti in cui si volle moderare la soverchia espansione della creta comprimendola dalla periferia verso il centro. Anche alcune sottilissime spaccature che per la compressione della creta umida si produssero specialmente sullo spessore del disco, indicano che questo fu modellato a mano libera.

Si adoperò per farlo un'ottima argilla, depuratissima, di grana così fine come quella delle tazze minoiche dette *a guscio d'uovo*, e la cottura in un fornello ad alta temperatura, riuscì perfetta dando, in superficie, alla creta la levigatezza della maiolica e un bel colore grigio-giallognolo, tendente in qualche punto al rossiccio. Le vampe dell'incendio che distrusse gli archivi e i carboni con cui il disco rimase per tanti secoli a contatto, ne hanno un poco annerito le facce.

Ma la conservazione di questo singolare monumento è quasi perfetta; poche scheggiature presso l'orlo, dovute a urti di fianco, intaccano appena alcuni segni, e solo una scrostatura nell'interno della zona periferica della faccia *A* ha comple-

[1] *Mon. Ant.*, XIV, c. 461

tamente asportato un segno, non riconoscibile neppure dalle tracce del contorno. Alcune sottili crinature credo derivino dall'intensità della cottura originaria o dalla forza del fuoco che, distruggendo il vano dove conservavasi il disco, lo fece cadere là dove noi l'abbiamo trovato.

*

Ambedue le facce del disco sono coperte di linee graffite e di piccole figure impresse a stampa quando l'argilla era ancor fresca. Le linee sono graffite a mano libera con una punta dura, sottile, la quale approfondendo, ha lasciato un solco triangolare. È questo il sistema col quale sono incisi i segni di tutti i documenti epigrafici sinora forniti dai palazzi e dalle case minoiche. Prima su ciascun lato fu tracciata una linea che si avvolge a spirale, e poi nella zona compresa fra i giri della spirale si cominciarono a imprimere le figure, separandone i varii gruppi per mezzo di linee tracciate da un giro all'altro nel senso di raggi. La linea spirale ha dunque servito per regolare la disposizione spiraliforme dei segni, così come su molte delle tavolette di Knossos linee orizzontali dovettero guidare la mano dello scriba. [1]

Ho detto che la linea si avvolge non già che si svolge a spirale, e con ciò intendo di ammettere che la spirale non vada dal centro verso la periferia, ma in senso contrario; io credo cioè che la spirale, sopra ambedue le facce, muova dalla estremità superiore di quel segno periferico che si presenta come un'asta verticale sulla quale sono segnati cinque puntini equidistanti fra loro, e prosegua, avvolgendosi, in senso sinistrogrado.

Infatti, cominciando la spirale ad una voluta distanza dalla periferia è facile ottenere che l'intero giro più ampio della spirale si mantenga quasi concentrico alla periferia del disco. La brusca e angolosa distorsione della curva là dove sta per toccare il suo punto di origine formando un circolo, e la conseguente deformazione di tutto il resto della spirale, derivano dall'essere stata anzitutto delimitata la zona periferica. Invece sopra un disco cominciando una spirale dal centro, naturalmente accade che la curva si mantenga per quanto è possibile concentrica e vada man mano accostandosi alla periferia fino a sparire su di essa. Inoltre, osservando bene la linea spirale, si vedono divergere da essa, pure da destra verso sinistra, delle sottili graffiature. Queste rappresentano deviazioni della punta che corre verso il centro da destra, non già riprese di una linea girante in senso contrario verso la periferia. Infine anche la disposizione di alcuni piccoli rialzi della creta sollevata nel solco

[1] [illegible] 1900 [illegible] VI tav. I a p. 18 e tav. II a p. 56.

dall'avanzarsi della punta, mi sembra indicare che la spirale si avvolge dalla periferia al centro.

Il segno che trovasi al punto di origine delle spirali non è impresso a stampa come tutte le piccole figure, ma consiste invece in una linea graffita verticalmente, sulla quale la stessa punta dura ha incavato dei puntini in modo da conferirle quasi, sulla faccia *A*, l'aspetto di un bastone nodoso. Ma è ben chiaro che questo non è un geroglifico come gli altri impressi, bensì un segno convenzionale, avente una speciale funzione.

Sono poi graffiti con la punta dura alcuni trattini che si dipartono obliquamente all'ingiù dalla base di varie figure. Questi trattini non rappresentano graffi casuali, ma certo rispondono pure a un determinato ufficio nella significazione del testo.

* *

Basta il semplice ricordo delle pittografie cretesi, dei geroglifici egiziani, caldei ed hetei, per farci pensare che le piccole figure onde il disco è ricoperto, siano gli elementi di una scrittura pittografica o geroglifica che dir si voglia.

Mentre la spirale graffita va da destra a sinistra, la serie delle figure impresse sopra ambedue le facce sembra svolgersi in senso contrario, cioè verso la periferia, muovendo dal punto in cui la spirale termina. Tale direzione della scrittura viene indicata dal verso nel quale sono volte le figure riferentisi ad esseri animati;[1] la donna ritta, l'uomo che corre e quello che cammina si veggono sempre di profilo a destra, e in questo stesso verso stanno il più delle volte la testa umana con o senza elmetto piumato, l'uccello volante o in posa, la testa di cane.

Alcune anomalie non mancano, ma si possono tutte spiegare senza che per esse debba dubitarsi dell'andamento destrogrado della scrittura; la barca, il pesce, la valle tra le montagne, l'uccello in posa, la testa di ariete — credo per semplice economia di spazio — sono sempre rappresentati in posizione verticale anzichè nel verso in cui si muovono le figure umane; una volta l'uccello volante si trova capovolto (faccia *A*) e questo può essere accaduto per una svista dello scriba, ma allorchè ripetutamente troviamo la testa di cane volta in basso o capovolta (sopra ambedue le facce), la pelle di animale del pari al rovescio (faccia *A*) e soprattutto la testa umana con penne chinata all'ingiù (faccia *A*), allora non si tratta forse di una svista, ma piuttosto si deve credere che quei dati segni, quando sono stam-

[1] Nella scrittura lineare cretese della classe *B*, che si legge da sinistra a destra, le figure sono pure volte verso destra. Cfr. BURROWS, *The discoveries in Crete*, p. 147 e seg.

pati in posizione diversa dalla normale, acquistino uno speciale significato, come ad esempio nella scrittura epigrafica latina alcune lettere volte al contrario ꟻ, ꟼ, Ↄ, — per una convenzione paleografica — esprimono una determinazione speciale, cioè il femminile dei nomi di cui le stesse lettere, scritte in senso normale, indicano il maschile corrispondente F (filius), P (puer), C (Caius).[1]

La spirale figurata termina quasi al medesimo punto della periferia sopra ambedue le facce, al punto in cui la spirale a linea graffita comincia e dove trovasi la linea verticale con puntini pure graffiti. Coi puntini pare si sia voluta distinguere tale linea da tutte le altre verticali che separano fra loro i varii gruppi di segni, e io credo che quel segno del tutto speciale pel modo com' è eseguito e pel posto dov' è collocato, stia ad indicare il punto in cui termina non un solo gruppo di segni, ma l' iscrizione dell' intera faccia.

Il trovarsi adottata per la scrittura del disco la direzione da sinistra a destra, mentre sopra lo stesso oggetto le spirali graffite vanno in direzione contraria, non deve far meraviglia se si pensi che i due movimenti, da destra a sinistra e da sinistra a destra, combinati insieme, riflettono l'andamento della scrittura bustrofedica che trovasi adottato nel paese degli Hetei e in Creta stessa sui più antichi saggi di pittografia [2] e fors'anche di scrittura lineare. [3]

La presenza del segno della fine sopra ambedue le facce del disco c' induce poi a ritenere che fra il testo d'una faccia e quello dell'altra non vi sia una tal continuità assoluta come nel contenuto di due consecutive pagine d'un libro; il disco sembra piuttosto offrirci, se non due testi distinti, per lo meno due distinti capitoli del medesimo testo.

A quest'ultima conclusione si potrebbe giungere anche se, nel determinare il verso della scrittura del disco, volessimo tener conto della norma che vige nella scrittura geroglifica egiziana ed hetea, della norma cioè che l' iscrizione si deve leggere da destra a sinistra quando le figure di esseri animati sono volte verso destra e viceversa.

In tal caso, meno probabile, le iscrizioni del disco comincerebbero ambedue dalla periferia come le spirali graffite, ma sarebbero distinte l'una dall'altra per avere ambedue un segno indicante il principio.

[1] Per restare nel campo della pittografia si può ricordare che sulle stele funebri dei capi Indiani dell'America del Nord la figura di animale usata come emblema del personaggio è posta al rovescio per indicare la morte. Cfr. Lenormant *Hist. anc. de l'Orient* (9e ed.), I, p. 408.

[2] Evans *Cretan Pictographs* in *Journal of Hell. Studies* XIV, p. 301; *Knossos*, 1900 in *B. S. A.*, VI, p. 61.

[3] Pernier, *Mon. Ant.*, XII, c. 97 e Halbherr, *Mon. Ant.* XIII, c. 28-29.

*
* *

L'idea che il disco scritto derivi da una matrice a due pezzi, recanti ciascuno il testo di una faccia, in rilievo, non è neppure ammissibile, solo che siasi notata la forma del tutto irregolare e la fattura dell'oggetto, le ineguaglianze delle sue superfici. Ma altrettanto inverosimile apparisce l'ipotesi che, plasmato a mano libera il disco d'argilla — siccome dicemmo — ne siano state impresse l'una dopo l'altra o contemporaneamente le facce con altri due dischi aventi le figure in rilievo. Nell'uno e nell'altro caso il disco, per la parte figurata, non offrirebbe una composizione originale, di prima mano, bensì una riproduzione; cioè di fronte ai supposti dischi dalle figure in rilievo sarebbe qualcosa come una copia rispetto alla composizione tipografica o, in fotografia, una positiva rispetto alla negativa, di cui potrebbero esistere più copie.

Ma, a parte la irregolare forma del disco, varie altre considerazioni ci vietano d'ammettere le ipotesi suddette.

1. Le spirali e le altre linee graffite non possono derivare da una matrice. Potrebbero essere state eseguite dopo la stampa delle spirali figurate, ma in tal caso mancherebbe loro la principale ragion d'essere.

2. Mentre le varie figure si ripetono diverse volte perfettamente identiche, veggonsi però dove più dove meno profondamente impresse, e talora di una figura non tutte le parti sono calcate lo stesso, come dovrebbero essere se ciascuna faccia derivasse di un getto da un'unica matrice.

3. In alcuni punti le figure impresse oltrepassano o toccano, deformandola, la spirale graffita — indizio certo che questa fu eseguita in precedenza; — altrove nella giustapposizione delle figure si riscontrano delle incertezze che mal si spiegherebbero in una copia e che invece sogliono verificarsi quando, producendo con punzoni delle impronte successive, non si possono calcolare esattamente gl'intervalli fra le une e le altre.

4. Se il disco d'argilla umida fosse stato impressionato con forme aventi le figure in rilievo, difficilmente la zona periferica delle figure sarebbe riuscita quasi concentrica alla periferia del disco, e piuttosto sarebbe accaduto quello che di sovente si riscontra nelle antiche monete battute, sulle quali l'impronta del conio tocca od oltrepassa in qualche punto l'orlo del pezzo.

5. Del resto a contraddire le ipotesi sopra accennate basta già la semplice osservazione che per esse si dovrebbe supporre l'uso di forme con figure in rilievo, mentre le forme non son tali, se non in quanto recano in incavo le figurazioni, le quali riescono a rilievo sulle copie che se ne traggono.

Si può dire che, nell'industria ceramica d'ogni epoca e d'ogni paese, le iscrizioni, gli ornamenti e le figure derivate da matrici sono di regola in rilievo. Questo osservasi ad esempio in Egitto pei bolli dei mattoni di argilla, a Creta stessa per le rappresentanze delle cretule impresse con sigilli, per gli ornamenti geometrici o figurati ottenuti a stampa sui *pithoi* minoici o greco-arcaici, pei mascheroncini o per le altre figure applicate sui vasi ellenistici imitanti i vasi metallici, pei bolli delle anfore e di altri vasi. Invece hanno intagli incavati le forme corrispondenti, siano pietre incise-sigilli o castoni d'anelli d'oro, siano semplici matrici di pietra ordinaria o di terracotta.

Matrici di terracotta per stampare rilievi fittili trovansi largamente usate in Creta e altrove. A Knossos, da uno strato dell'epoca del primo palazzo (epoca medio-minoica II) proviene una matrice fittile, in cui l'Evans vorrebbe riconoscere la contraffazione dell'intaglio d'un castone di anello d'oro. [1] Altre matrici fittili d'età minoica si sono trovate negli scavi americani di Gournià; fittili sembrano essere state le forme per stampare sui vasi greco-arcaici le decorazioni in rilievo comunemente usate a Creta invece delle pitture; fittili altresì le forme delle lastrette con protomi o intiere figure in rilievo d'epoca arcaica o classica trovate in tanta copia nei sedimenti ellenici di Axòs, Goulàs, Prinià [2] e Praesos. [3]

A Phaestos, nello strato più superficiale entro l'area del palazzo, trovammo una forma in argilla assai depurata, recante ad incavo una bella e delicata figura di Artemis seduta, in veste da cacciatrice, di squisita arte ellenistica. [4] Dovette servire a stampare rilievi del genere preferito per la decorazione dei vasi coperti di vernice nera lucente (sec. III-I a. C.).

È ben noto come in questa medesima epoca tanto in Grecia, con le cosiddette coppe di Megara, quanto più specialmente in Italia fiorisse l'industria dei vasi fittili stampati con decorazioni a rilievo, imitanti i vasi di metallo sbalzati. Erano celebri le fabbriche etrusco-campane, come quelle di *Cales* per le coppe ombelicate nero-lucenti, di *Volsinii* per i vasi argentati e dorati, e sovrattutto quelle di *Arretium* per le finissime ceramiche verniciate in rosso corallino, delle quali si sono ritrovate pure le matrici fittili a centinaia.

Nel museo della pia fraternita di Santa Maria di Arezzo, che ne possiede la raccolta più ricca, si conserva un disco fittile del diametro di mm. 167, spesso mm. 11 all'orlo e 21 circa nel centro, recante sul rovescio due soli cerchi impressi, concentrici alla periferia, e sulla faccia anteriore tanti piccoli dischi radiati e poche altre figure impresse con punzoni (fig. 12). Questo disco proviene dall'officina di

[1] *An*[illegible] 1901 [illegible] *B.* [illegible] *A.* VII p. 19 e seg.

[2] Cfr. P[illegible] *Boll.* [illegible] *Art.* [illegible] *Min. P. I.*, [illegible] 1908, pp. 148 [illegible]

[3] Cfr. Halbherr in *American Journal of archaeol.*, V, 1901, p. 384 e segg., tavv. X-XII.

[4] *Mon. Ant.*, XII, c. 21 e seg.

Marco Perennio (a Santa Maria in Gradi; che sia una matrice, come le molte altre dello stesso museo, non v'ha alcun dubbio.[1] Esso ha un aspetto esteriore così corrispondente a quello del disco di Phaestos, che ci vien fatto di domandarci se

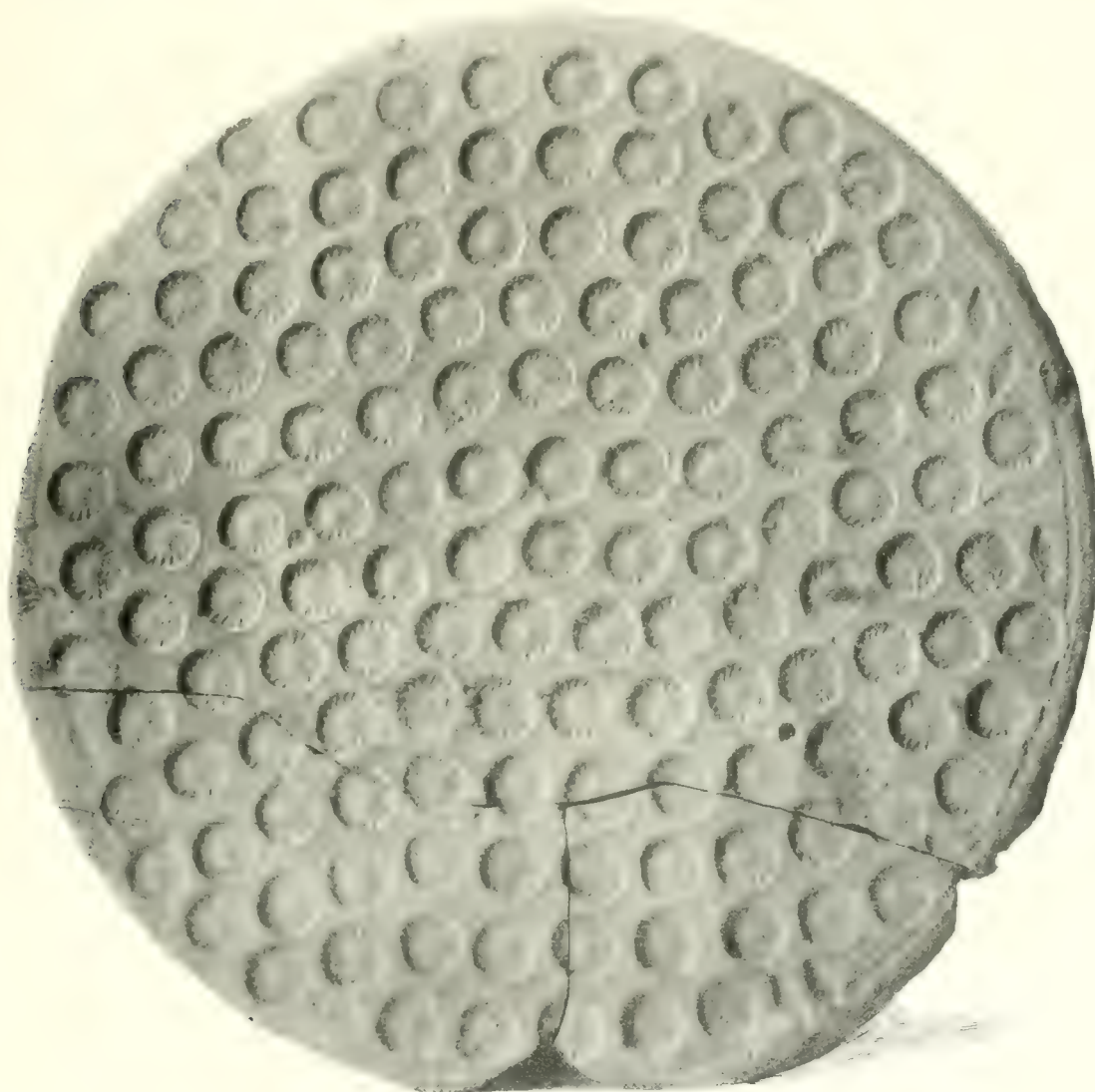



Fig. 12. Disco fittile di Arezzo, 5/6 circa

quest'ultimo — ben lungi dall'essere una copia stampata — non possa al contrario considerarsi come una forma o matrice.

[1] Il prof. Gamurrini, per cortesia del quale mi fu dato di studiare e fotografare questo notevole oggetto, pensa che il disco di Arezzo potesse servire per stampare dischi di carattere sacro.

* * *

Sia o no il disco di Phaestos una matrice, in ogni modo le sue spirali figurate rappresentano una composizione diretta ed originale.

Però importa notare che le singole figure non furono intagliate con uno strumento qualsiasi, bensì impresse l'una dopo l'altra quando l'argilla era umida, con appositi punzoni. L'uso dei punzoni ci è indicato specialmente dal fatto che ogni segno, trovandosi ripetuto due o più volte, apparisce sempre così perfettamente identico, come soltanto può essere una impressione rispetto ad un'altra derivante dal medesimo tipo.

Il signor Stefani, che ha ben esaminato i segni ad uno ad uno per ritrarne tutte le varietà, conviene nell'ammettere che ciascuna varietà sia stata ripetuta sempre col medesimo punzone. In altri termini, sembra che i punzoni adoperati pel disco fossero tanti quante sono le varietà dei segni.

Di quale materia potevano essere i punzoni? Se si osservano le figure incavate, o meglio i rilievi che ne derivano e che ci dànno il proprio aspetto dei punzoni, si è indotti a credere che fossero di una materia non troppo preziosa o difficile a lavorarsi — che non sarebbe stata pratica trattandosi di dover fare un numero tanto considerevole d'intagli — di una materia però ben resistente e compatta che si prestasse ad un taglio deciso e netto.

Escluderei quindi i metalli (come il bronzo) e le pietre dure (diaspro, corniola, ecc.) per un verso, le pietre tenere, come la steatite, per l'altro e vorrei piuttosto pensare ad una qualche specie di legno duro e resistente o meglio ancora all'avorio. Antichi punzoni in legno provengono ad esempio dall'Egitto, ma ancor più numerosi sono quelli di avorio o d'osso venuti in luce a Creta, dagli strati della primitiva e media età minoica. Sono i sigilli in avorio che in generale recano i più fini intagli, donde si ottengono immagini a contorni quanto mai sicuri e netti.[1]

In che rapporto sta l'uso di questi antichissimi punzoni rispetto a quello dei veri caratteri mobili, rispetto all'invenzione di Gutenberg? Il prof. A. Elter, dell'Università di Bonn, che si è occupato in modo speciale della storia dell'invenzione della stampa nei suoi rapporti con le tradizioni antiche, giustamente mi fa osservare che tra i punzoni come quelli del disco di Phaestos e i caratteri mobili

[1] Cfr. per esempio i [illegible] delle tombe a *tholos* di H[illegible] [illegible] *R. Ist. Lomb.*, XXI p. 250 [illegible] XI figg. 25, 26, e quelli [illegible] del museo di Candia, trovati dal prof. Xanthoudidis a Koumasa e a Kalathianà. Della lunga esperienza e della grande abilità che possedevano gli artisti cretesi nel trattare l'avorio offrono un'altra testimonianza le meravigliose figurine dei giostratori di Knossos. *B. S. A.*, VIII, tav. II, III).

corrono delle differenze essenziali, così per la propria natura degli uni e degli altri, come per gli effetti che dal rispettivo uso derivano.

Anzitutto, se non in ogni caso certo nella maggior parte dei casi, i punzoni del disco recano segni che non hanno valore alfabetico e che quindi non corrispondono a lettere staccate, ma invece sono immagini con valore figurativo o simbolico, indicanti sia un essere od una cosa, sia anche un' idea. E poi i punzoni del disco non furono messi insieme e combinati fra loro, come si pratica nella moderna tipografia, in modo da formare una composizione negativa per trarne direttamente un certo numero di copie uguali, bensì furono adoperati l' uno dopo l' altro per ottenere, con delle impressioni successive, un solo ed unico testo. Dunque a chi inventò e mise in opera i punzoni del disco era estranea l' idea delle lettere staccate e della loro composizione, l' idea cioè che rappresenta la novità nell' invenzione di Gutenberg.

I punzoni del disco sono serviti a facilitare il modo di ripetere più volte nella creta la medesima figura e « il loro uso, ben osserva il prof. Elter, porta un acceleramento nell'eseguire immagini, non già nello scrivere facendo un certo numero di copie identiche del medesimo testo ». Perciò sono d'accordo col prof. Elter nell'ammettere che i punzoni del disco, per la loro natura e per l'uso che ne viene fatto, debbano essere avvicinati, più che ai caratteri mobili, agli altri antichi punzoni di frequente usati per stampare ripetutamente segni e figure decorative.

Non può però non far meraviglia il vedere quale larga applicazione, in epoca così remota, avesse l'uso dei punzoni. In generale gli antichi punzoni o servivano isolatamente o per un determinato oggetto se ne adoperavano due, tre e pochi più soltanto a stampare varie volte di seguito i medesimi motivi, ottenendo delle zone ornamentali o figurate; pel disco invece occorsero in una sola volta ben quarantacinque punzoni, con una sorprendente varietà di tipi; e tanto più deve meravigliarci il fatto che i punzoni di Phaestos non recano semplici decorazioni, ma segni di una scrittura, sia pure in parte ideografica, e servono pur essi a scrivere più rapidamente che non sarebbe possibile se dovesse eseguirsi a mano ogni singolo segno. È certo che da un uso cosiffatto dei punzoni all'idea dei caratteri mobili, il passo non è grande; gli elementi primi della invenzione tipografica erano trovati, restava a trovare il miglior modo di servirsene.

Il disco, se pure fosse una matrice da cui si potessero stampare più copie, non per questo ci richiamerebbe maggiormente all'idea della moderna tipografia, perchè le copie non deriverebbero direttamente dai diversi tipi composti insieme, ma sarebbero tratte da una forma unica; quindi non si avrebbe niente di nuovo rispetto all'uso, già nella remota antichità praticato, di stampare rilievi da matrici aventi incavi di carattere decorativo od epigrafico come sono ad esempio i cilindretti assiro-

babilonesi, hetei e ciprioti, gli scarabei egiziani, le pietre incise di Creta e delle isole egee e tutti gli altri generi di stampiglie usate per rilievi od iscrizioni fittili.

Veniamo ora alla classificazione e identificazione dei segni, ai quali cercheremo riscontri negli altri principali sistemi di antica scrittura figurativa, cioè nel sistema pittografico cretese e in quelli geroglifici dell'Egitto della Caldea e del paese degli Hetei.

I segni sono in complesso 241, di cui 123 sulla faccia *A*, tutti identificabili ad eccezione di uno (della zona periferica) scomparso a causa d'una scrostatura della terracotta, e 118 sulla faccia *B*, dove la conservazione dei segni è anche migliore.

Tra i 241 segni si distinguono 45 varietà o tipi diversi, i quali si ripetono ciascuno un numero più o meno grande di volte, ma sempre perfettamente identici, in quanto per ogni tipo si adoperò, siccome abbiamo detto, un solo punzone. I vari tipi possono esser divisi in classi a seconda della loro forma esteriore.

I. Figura umana e sue parti.

1. Si ripete sei volte sulla faccia *A*, cinque sulla faccia *B*; due volte controsegnato con linea graffita che si diparte obliquamente da una gamba.

Rappresenta di profilo un uomo che corre col braccio sinistro alzato; il suo vestito consiste in una semplice fascia stretta alla vita e coprente i fianchi (ζῶμα) secondo la foggia minoica che si riscontra ad esempio nelle figurine virili di Petsofà, nei personaggi del corteo scolpito sul vaso in steatite di Haghia Triada e nel *coppiere* di Knossos dipinto in affresco.[1]

2. Una sola volta sulla faccia *A*.

Figura virile di profilo, nell'aspetto simile alla precedente, ma affatto nuda. Procede lentamente con ambedue le braccia portate indietro e coi polsi congiunti forzatamente sul dorso come se fossero legati. Sembra rappresentare un prigioniero.

Simili mosse non naturali delle braccia hanno spesso i prigionieri su monumenti egiziani.

[1] [illegible] XII, p. 233 e segg.

3. Una volta sola sulla faccia *B* con linea graffita che si diparte obliquamente dal piede destro.

Figura di un uomo volto di fianco, che si avanza lentamente con le gambe un poco piegate e le braccia penzoloni. Nudo o coperto soltanto da una corta camicia che arriva sino ai fianchi, nelle forme del corpo mi pare che mostri segni di debolezza organica e forse accenna appunto all'idea di inferiorità o debolezza.

4. Due volte sulla faccia *A* e due sulla faccia *B*.

Figura di donna col busto di faccia e nel resto di profilo. Il suo braccio destro cade lungo il fianco, il sinistro è ripiegato sul seno nella mossa che spesso si riscontra in figurine muliebri cretesi d'epoca minoica e posteriore. I capelli sono prolissi; il vestito sembra fatto in modo da lasciare scoperto il petto ed è guarnito con un ampio svolazzo del genere di quelli che nei monumenti minoici spesso si vedono ornare la veste muliebre. [1]

5. Due volte sulla faccia *A*.

Testa virile di profilo. I capelli come nelle intere figurine d'uomini (nn. 1-3) non sono indicati; il cranio è tondeggiante. Due cerchi, chiaramente indicati sulla guancia, potrebbero rappresentare un accenno di tatuaggio o di colorimento del viso. [2]

6. Quattordici volte sulla faccia *A* e cinque sulla faccia *B*. Trovasi sempre in fine di gruppo, seguito dalla linea divisoria. Sulla faccia *A* in dodici casi è preceduto dal disco (n. 37); in due da una serie di altri sei segni (fig. 15 *b*) e in tre casi da una serie di altri tre segni (fig. 17) che si ripetono identici e nello stesso ordine, formando gruppi eguali. Figure diverse lo precedono sulla faccia *B*, ma così da questo come dall'opposto lato, l'iscrizione termina appunto con una simile testa preceduta dal disco.

Fig. 13. Filisteo scolpito sul tempio di Medinet-Habu

È una testa virile di profilo, alquanto diversa nell'aspetto dalla precedente; la fronte è più sfuggevole e il capo apparisce più allungato, forse anche a causa dell'elmetto piumato che lo ricopre. [3] L'elmetto

[1] Cfr. per es. le statuette in porcellana della dea dai serpenti di Knossos in *B. S. A.*, IX, p. 75 e segg., figg. 54-57; la figura muliebre di un affresco di Haghia Triada in *Mon. Ant.*, XIII, tav. X, e una statuetta in bronzo pure di Haghia Triada in Mosso, *Escursioni nel Mediterraneo*, ecc., fig. 26.

[2] Sull'uso di colorirsi il viso nell'epoca minoico-micenea non v'ha dubbio. Secondo il prof. Halbherr, il quale volle additarmi pure altri notevoli riscontri, varie figurine fittili di Phaestos e di Haghia Triada dimostrano chiaramente quest'uso e alcune steatiti incise possono essere *pintaderas* piuttosto che sigilli. Molto importante in proposito è la testa in stucco dipinto di Micene pubblicata dallo Tsuntas, in Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1902, c. 7 e seg., tav. I. Cfr. Wolters, Ἐλαφόστικτος, in *Hermes*, XXXVIII (1903), p. 265 e segg.

[3] Per questo non credo che si possano vedere nella testa i caratteri della dolicocefalia la quale caratterizza

sembra costituito da una calotta di cuoio o di panno sulla quale è applicato una specie di diadema di penne. Questo segno si presenta del tutto nuovo nel campo della scrittura figurata, non avendo alcun riscontro nè fra le pittografie cretesi, nè fra i geroglifici egiziani e neppure fra quelli hetei,[1] i quali raffigurano la testa umana o con ricca capigliatura a parrucca[2] o con una specie di berretta rialzata sul davanti[3] o con la mitra conica che caratterizza le divinità maschili sui rilievi rupestri di Boghazköi.[4] Invece una sorprendente somiglianza con le teste piumate del disco di Phaestos, offrono le teste dei *Pulesatha* o Filistei i quali, vinti e fatti prigionieri dal Faraone Ramses III (verso il 1200 a. C.) si veggono scolpiti sulle pareti del tempio di Medinet-Habu (fig. 13).[5] Nelle une e nelle altre quasi identica è la foggia dell'elmo e persino sembrano simili i tratti fisionomici. Ma le figure dei Filistei di Medinet-Habu non ci obbligano proprio a credere che di Filistei siano pure le teste con elmo piumato del nostro disco. Sopra un bassorilievo caldeo di Tello si vede la testa di un personaggio (il re?) con bonetto ornato di penne.[6] Il costume delle penne sul capo non era dunque esclusivo dei Filistei; lo praticavano i Licii, forse anche i *Thuirsha*[7] (Tirseni?), le genti della Libia,[8] gli arcieri della Nubia,[9] ma ciò che più importa, non era neppure estraneo alla Creta minoica e ai paesi d'influenza minoica e micenea. Il sig. Evans a Knossos ha scoperto e ricomposto i frammenti di un rilievo in stucco dipinto, rappresentante un personaggio minoico, forse proprio un principe, che ritto in maestosa attitudine, impugna un'asta ed ha il petto ornato con una collana a fiori di giglio e la testa con penne.[10] Elmetti crestati pare all'Evans di veder rappresentati sopra placchette in porcellana trovate pure a Knossos.[11] Il sig. Hall ricorda inoltre che la stessa acconciatura del capo mostrano un personaggio armato di ascia sopra un intaglio in avorio di Enkomi (Cipro) e i guerrieri dipinti sopra un vaso geometrico di Micene.[12] L'ornare il capo di penne sembra perciò una usanza già anticamente molto diffusa per tempo e per luogo, praticata pure nella Creta minoica e nulla vieta di credere che la testa con

[illegible] cretese. Cfr. Mackenzie, in *B. S. A.*, XII, p. 2[illegible] e segg. [illegible] 1908, p. 603 e segg.

[1] [illegible] sempre a L. [illegible], *Corpus inscriptionum Hettiticarum*, in *[illegible]* 1900, [illegible] 1902 [illegible] 1906 5. Questa ed altre delle opere qui citate ho potuto avere a mia disposizione per cortese [illegible] Comparetti.

[2] Cfr. per es. *C. I. H.*, II (Babylon), l. 1; IV. A. [illegible] l. 1.

[3] Cfr. per es. *C. I. H.*, XI [illegible], l. 2 4.

[4] Cfr. per es. *C. I. H.*, XI [illegible] 3 e per [illegible], XXVII [illegible].

[5] G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, II, pp. 462, 463, 466, 669 e 701.

[6] Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art*, II, p. 591, fig. 285. Cfr. ivi anche la fig. 238 a p. 521.

[7] W. M. Müller, *Asien und Europa*, p. 362 e 380.

[8] E. Meyer, *Geschichte des alten Aegyptens*, p. 306.

[9] Müller, op. cit., p. 7.

[10] È esposto nel museo di Candia e non ancora pubblicato.

[11] *B. S. A.*, VIII, p. 19.

[12] H. R. Hall, *Keftiu and the peoples of the sea*, in *B. S. A.*, VIII, p. 185.

elmetto piumato del disco di Phaestos sia proprio quella di un cretese ed anzi ci offra uno dei più antichi esempi di tale acconciatura del capo. E poichè in Creta gli altri esempi son rari vien fatto di pensare che le penne sulla testa fossero un distintivo del principe. La somiglianza fra le teste dei Filistei, rappresentati a Medinet-Habu, e quelle molto più antiche del disco di Phaestos si spiega senza difficoltà, se si ammette la tradizione antica, validamente sostenuta dall' Hall, [1] la quale è concorde nel far derivare i Filistei da Creta. Il disco adunque, con l'importante segno di cui ci occupiamo, sembra offrirci il lontano prototipo cretese del Filisteo che conosciamo dai monumenti egiziani, e la nuova scoperta reca forse un altro accenno a quella corrente di civiltà cretico-micenea che passa attraverso la Palestina non solo dalla fine del secolo XVI al secolo XII a C.,[2] ma forse fino dall'epoca anche più antica alla quale appartiene il disco.

7. Una volta sulla faccia *A*, e quattro sulla faccia *B*, dove in tre casi è accompagnato da una linea che si diparte obliquamente dal basso.

Rappresenta il pugno stretto,[3] difeso da una specie di *cestus* il quale, lasciando libere le dita, come il *cestus* classico, è fermato da una cinghia che passa attraverso la palma e si avvolge intorno al polso. È forse un simbolo di forza e ci richiama al pugilato che, a giudicare dai monumenti di Knossos[4] e di Haghia Triada,[5] era uno degli esercizi preferiti nell'educazione minoica. Il *cestus* vi apparisce generalmente usato.

II. – Animali e parti di essi.

8. Due volte sulla faccia *A* e una sull'opposta.

Uccello in posa di profilo. Quest'uccello per la specie cui appartiene è diverso da quello simile che si trova spesso sulle iscrizioni hetee;[6] sembra un piccione o una colomba, animale che ricorre fra le pittografie cretesi[7] e che ha una parte molto notevole nelle rappresentanze figurate della religione minoica e micenea.[8]

[1] Hall, loc. cit., p. 182 e segg.

[2] R. Weill, *Le vase de Phaestos*, in *Revue archéologique*, 1904, I, p. 52 e segg.; P. H. Vincent, *Canaan*, p. 450, seg. e note.

[3] Cfr. un simile geroglifico heteo in *C. I. H.*, IX, A (Jerabis) l. 2.

[4] Cfr. per es. Evans, in *B. S. A.*, VII, p. 95, fig. 31 e IX, p. 57, fig. 35.

[5] Vedi il famoso *rhyton* di Haghia Triada in Halbherr, *Mem. R. Ist. Lomb.*, XXI, tav. II, fig. 3 e Mosso, *Escursioni*, ecc. figg. 89, 90, 149.

[6] *C. I. H.*, IX (Jerabis), A, l. 4, B, l. 2; X (Jerabis), l. 3; XI (Jerabis), l. 5; XII (Jerabis) 4, l. 1; XXXII (Bulgarmaden), l. 2; XXXIX, 1 (Karabel); XLI, 1; XLIII, 6.

[7] Evans, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 310, n. 45.

[8] Evans, *B. S. A.*, VIII, p. 28 e segg., fig. 14; p. 98 e segg., fig. 56.

9. Cinque volte sulla faccia *A*, in un caso capovolto, sempre preceduto dal corno di bue (n. 15), e tre volte formante con altri tre segni un gruppo che si ripete identico (fig. 17).

Falco che vola ad ali tese, col corpo visto dal disopra e la testa di profilo. Un soggetto simile è rappresentato in un' ametista di Knossos,[1] sopra cretule impresse di Haghia Triada,[2] ecc. Nella scrittura lineare cretese della classe *A* trovasi molto spesso il segno dell'uccello volante.[3]

10. Due volte sulla faccia *A* e quattro sull'opposta.

Pesce, probabilmente tonno, visto di profilo. Il pesce natante, come simbolo geroglifico, si trova pure in Egitto e in Caldea. Ricorre già sopra una pietra incisa cretese di tipo assai primitivo [4] e, insieme ad altre pittografie, sopra una cretula impressa, proveniente da costruzioni di Knossos dell'epoca del primo palazzo.[5] Il tonno poi comparisce non di rado su gemme cretesi di tarda epoca minoica,[6] e tanto su queste come sul disco di Phaestos, è eseguito in una maniera che ci ricorda la franchezza e il naturalismo con cui gli artisti cretesi dipingevano e modellavano i pesci.[7]

11. Una volta sulla faccia *A* e due sulla faccia *B* dove trovasi preceduto dalla barca e dalla colonna (nn. 25, 27).

Insetto con due ali e due mandibole o antenne, visto dal disopra. Qualche insetto, come il ragno, figura tra le pittografie cretesi e si ritrova su pietre incise protoegizie e libiche,[8] ma qui abbiamo da fare piuttosto con una mosca o una farfalla notturna.

12. Tre volte sulla faccia *A* e otto sopra l'opposta. Sulla faccia *A* nella combinazione con la mosca, che si ritrova in *B*, è ripetuto due volte di seguito. In otto casi sta alla fine del gruppo, in due preceduto dal segno delle onde (n. 24), in tre stampato al rovescio.

Testa di cane, di profilo. Sembra un mastino o un cane lupo. Teste di animali, per l'animale intero, sono assai frequenti sui geroglifici egiziani ed hetei. Ma ap-

[1] Evans, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 281, fig. 8.

[2] Cfr. per es. *Mon. Ant.*, XIII, c. 30, fig. 18.

[3] Per Knossos cfr. *B. S. A.*, IX, p. 52, fig. 27 *a*, per Haghia Triada, *Mon. Ant.*, XIII, cc. 23, 26, figg. 6 e 10; c. 49, n. 15 e *Rendic. R. Acc. Lincei*, XIV, p. 390, fig. *b*.

[4] Evans, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 339, fig. 59 c.

[5] *B. S. A.*, VIII, p. 107, fig. 64.

[6] *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 308, n. 33.

[7] Ricordo ad es. l'affresco coi pesci che ornava la corte del *megaron* privato di Knossos (*B. S. A.*, VIII, p. 58 e segg.), l'affresco dei pesci di Phylakopi d'arte indubbiamente cretese (Bosanquet, in *Journ. of Hell. Stud.*, suppl. IV, tav. III), i pesci in oro e in porcellana di Knossos (*B. S. A.*, VIII, p. 81, fig. 45; IX, p. 68 e segg., figg. 46, 47).

[8] Evans, *Further discoveries of Cretan and Aegean Script*, in *Journ. of Hell. Stud.*, XVII, p. 339, n. 85. Un ragno è pure rappresentato sopra un ciondolo in oro di Haghia Triada. Cfr. Paribeni, in *Mon. Ant.*, XIV, c. 737, fig. 36.

punto la testa del cane-lupo si trova ripetuta due volte sopra una cretula impressa del deposito del tempio di Knossos.[1] È quella del cane-lupo una razza che esisteva in Creta fin dai tempi più antichi[2] e che oggi pure è molto rappresentata nell'isola.

13. Una sola volta sulla faccia *A*.

Testa di ariete o di mufflone, vista di profilo. Molto comunemente usata nella scrittura hetea,[3] presenta in generale un aspetto alquanto diverso sulle pietre incise cretesi,[4] ma trova un riscontro quasi perfetto nella testa di una capra (Amaltea secondo l'Evans) stampata in rilievo sopra una cretula del deposito del tempio di Knossos.[5]

14. Due volte sulla faccia *A* stampato al rovescio e preceduto dall'uomo che corre (n. 1) col quale forma gruppo a sè.

Zampa di animale bovino vista di profilo. Tra i geroglifici egiziani si ritrova identica.[6]

15. Cinque volte sulla faccia *A* ed una sull'opposta. Sulla faccia *A* in tre casi è distinto con una linea graffita obliquamente rispetto alla base e forma gruppo insieme con altri tre segni che pure si ripetono identici nello stesso ordine (fig. 17).

Corno di bue. Segno usato nella scrittura geroglifica egiziana con valore di determinativo a significare attacco, opposizione. Non figura tra le pittografie cretesi.

16. Dieci volte sulla faccia *A* e cinque sull'opposta. Sulla faccia *A* in due casi trovasi ripetuto due volte di seguito e forma gruppo con cinque segni che si ripetono identici, nello stesso ordine (fig. 15 *b*).

Dalla sua somiglianza col segno egizio della pelle di pantera possiamo credere che questo segno rappresenti pure una pelle di animale distesa e vista dalla parte opposta al pelo. L'Evans inclina a riconoscere pelli di animali, di profilo, nelle impressioni di una cretula trovata in un magazzino vicino alla strada minoica che conduce al palazzo.[7] Il famoso sarcofago dipinto di Haghia Triada ci fa vedere che le pelli di animali erano largamente usate in Creta anche per farne delle vesti, specialmente rituali.[8]

[1] EVANS, in *B. S. A.*, IX, p. 56, fig. 32.

[2] Cfr. O. KELLER, *Hunderassen im Altertum*, in *Jahreshefte des österr. archäol. Institutes in Wien*, VIII (1905), p. 248.

[3] *C. I. H.*, II (Babylon), l. 3, 5; VI (Hamath), l. 1; X (Jerabis), l. 7; XI (Jerabis), l. 2, 3, 4; XII, 5, XIV, 7, XV, A (Jerabis); XXXV (Kölitoluyaila), l. 2, 3; XLVII (Malatia).

[4] EVANS, *Cretan Pictographs* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 309, n. 35.

[5] EVANS, in *B. S. A.*, IX, p. 88, fig. 60.

[6] Cfr. ad es. PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, I, p. 667, fig. 455.

[7] *B. S. A.*, X, p. 57, fig. 20.

[8] PARIBENI, *Mon. Ant.*, XIX, c. 18 e segg., figg. 4 e 5 e tavv. I, II.

III. Vegetali e loro derivati.

17. Tre volte sulla faccia *A* ed altrettante sull'opposta. In cinque casi trovasi preceduto dall'uomo che corre (n. 1), col quale una volta forma gruppo a sè.

Albero alquanto stilizzato e perciò somigliante a una clava. Un albero simile apparisce sopra la ben nota gemma dell'antro di Giove al monte Ida, [1] sopra altre pietre incise cretesi, [2] nelle impronte di due cretule trovate nel piccolo palazzo di Haghia Triada, [3] e sulle stesse iscrizioni geroglifiche del palazzo di Knossos. [4]

18. Due volte su ciascuna faccia.

Sulla faccia *A* trovasi in unione con altre sei figure formanti un gruppo che si ripete due volte (fig. 15 *b*).

Stelo con brevi foglie, terminante in un grande fiore ad ombrello.

19. Cinque volte sulla faccia *A* e sei sull'opposta.

In sette casi occupa il primo posto d'un gruppo, e sulla faccia *A* sta in mezzo ad altre sei figure formanti un gruppo che si ripete due volte (figura 15 *b*).

Ramo con cinque foglie che sembrano trilobate, forse di platano.

20. Quattro volte sulla faccia *B*. In due casi trovasi nel mezzo d'un gruppo di altri quattro segni (fig. 16) che si ripete identico. In un terzo caso al gruppo stesso manca l'ultima figura.

Tronco di pianta con due rami fronzuti, probabilmente di vite. Il signor Evans inclina a riconoscere la vite in una pianta poco dissimile da questa, rappresentata sopra una tavoletta in porcellana di Knossos. [5]

21. Una volta sulla faccia *A* e tre sull'opposta, dove in due casi è preceduto dal pesce (n. 10). Sulla faccia *A* forma gruppo separato col segno dell'arco (n. 30) che lo precede.

Fiore di croco. Questo fiore, in voga all'epoca minoica forse anche per tinger tessuti, trovasi riprodotto in maniera molto naturalistica fra i rilievi in porcellana del deposito del tempio di Knossos. [6] Figura anche tra i segni della scrittura così geroglifica come lineare di Knossos e di Phaestos. [7]

[1] Furtwängler, *Ant. Gemmen* III p. 47 fig. 22.

[2] Evans, *Cret. Pictogr.* in *Journ. of Hell. Stud.*, XIV, p. 312, n. 58.

[3] Halbherr, *Mon. Ant.* XIII, c. 35 e seg. tav. V l. I. 1.

[4] Sono molto grato al signor Evans il quale volle [illegible] delle iscrizioni geroglifiche da lui trovate a Knossos col favorirmene le riproduzioni zincotipiche, le quali illustreranno il suo grande lavoro sulla scrittura cretese di prossima pubblicazione.

[5] *B. S. A.*, VIII, p. 20, fig. 10.

[6] Evans, *B. S. A.*, IX, p. 68, fig. 45

[7] *B. S. A.*, VI, p. 30. *Mon. Ant.*, XIII, c. 26, fig. 11.

22. Tre volte sulla faccia *A* ed una sulla *B*. In *A* trovasi sempre in principio di gruppo e, unito con altri due segni forma un gruppo che si ripete due volte (fig. 15 *a*).

Fiore di margherita, ridotto nella forma del motivo ornamentale conosciuto sotto il nome di rosetta.

Questa è frequente come motivo ornamentale nell'arte assira, [1] e, ridotta a stella, figura sopra antichissime iscrizioni caldee di Tello. [2] La scrittura egiziana possiede un geroglifico simile. Sopra alcuni frammenti di sculture hetee di Jerabis apparisce pure la rosetta, ma con numero diverso di lobi e piuttosto come decorazione che come elemento di scrittura. [3] Nell'arte minoica, specialmente del tardo periodo, è un motivo prediletto e usitatissimo che si trova, per esempio, dipinto nelle sale di Knossos e di Phaestos, sul sarcofago di Haghia Triada, su vasi, o eseguito a rilievo su lamine d'oro, in porcellana e in altra materia. Ma il riscontro più perfetto a questo segno del disco ci è offerto dalle rosette ad otto lobi dipinte sui bei vasi policromi di Knossos [4] e intagliate sopra una bacinella da offerte in steatite proveniente dal primitivo palazzo di Phaestos. [5]

Il valore della rosetta come simbolo, probabilmente astrale e sacro, viene indicato dal suo apparire anche sopra una cretula di Knossos in mezzo a quattro doppie asce, [6] e sopra quel singolare oggetto d'Ilio in cui il Milani riconosce il *mundus*. [7] Linearizzata corrisponde alla stella ad otto raggi che vedesi spesso incisa su blocchi del palazzo di Phaestos. [8]

IV. Espressioni topografiche e marine.

23. Una volta su ciascuna faccia nel mezzo di gruppo.

Rassomiglia molto ai segni della scrittura pittografica cretese che il sig. Evans mette a riscontro coi geroglifici egiziani ed hetei indicanti l'alternarsi di monti e valli e quindi l'idea di paese o regione. La scrittura dell'antica Caldea possiede un geroglifico simile col significato di « pezzo di terra ». [9]

24. Due volte sulla faccia *A* e quattro sull'altra, sempre preceduto dalla figura del pileo (?) (n. 39). Nel centro della faccia *B* forma gruppo a sè col segno surricordato, e in un altro caso il gruppo è costituito dal n. 24 preceduto e seguito dal n. 39. Consta di tre linee ondulate e fa pensare al geroglifico egiziano espresso con

[1] Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, II, fig. 121-123, 265.
[2] De Sarzec-Heuzey, *Découvertes en Chaldée*, tav. 3.
[3] Wright, *The Empire of the Hittites*, XIX, 2, 3.
[4] Mackenzie, *The pottery of Knossos* in *Journ. of Hell. St.*, XXIII, tav. V, 1. 2.
[5] Pernier, *Mon. Ant.*, XIV, cc. 479-480, fig. 87.
[6] Evans, *B. S. A.*, VIII, p. 103, fig. 61.
[7] *Studi e Materiali*, III, p. 11 e segg., fig. 312.
[8] *Mon. Ant.*, XII, c. 89, fig. 24, n. 8.
[9] *Cret. Pict.*, in *Journ. of Hell Stud.*, XIV, p. 313, n. 66.

tre linee a zig-zag è usato come determinativo per indicare acqua, liquido. Non è improbabile che nella Creta minoica fosse usuale una simile convenzione, poichè sopra iscrizioni geroglifiche, su alcune cretule impresse e sopra una tavoletta in porcellana di Knossos si vedono appunto le acque o le onde espresse per mezzo di linee ondulate. [1]

25. Due volte sulla faccia *A* e cinque sull'opposta. Sulla faccia *A* sta in mezzo ad altri cinque segni che si ripetono identici e nello stesso ordine formando due gruppi uguali (fig. 15 *d*).

Barca o nave rostrata con alta poppa ricurva ad estremità trilobata che, somigliando come ad un fiore, ci ricorda il fior di loto di cui erano ornate a poppa le navi egizie della spedizione al paese di Punt [2] (XVII sec. a. C.). La prua, alta e diritta, meglio che terminare in una specie di becco, sembra recare alcune attrezzature; dalla sponda emerge una figura, forse quella d'un navigante. La barca, che pure ricorre tra i geroglifici egiziani, si nota per la sua assenza nella scrittura figurata hetea. Invece la rappresentanza di essa è assai frequente nell'arte e nella scrittura della Creta minoica. Il Paribeni, parlando della barca dipinta sul sarcofago di Haghia Triada, ricorda i numerosi modelli di barche in avorio, in terracotta, in pietra, trovati in varie località dell'isola. [3] Barche assai spesso figurano su pietre incise [4] e su cretule impresse [5] di Creta stessa, però mentre su queste, nella maggior parte dei casi, abbiamo a che fare con navi mercantili, invece quella del disco, per la prua rostrata, sembra rappresentare un legno da guerra.

V. Costruzioni e suppellettili.

26. Una volta sulla faccia *A* e cinque sull'opposta. È ripetuto due volte di seguito in un gruppo della faccia *B*.

Questa figura ci ricorda a primo aspetto le capanne del *Punt* (oggi paese dei Somali), scolpite sulle pareti del tempio di Deir El Bahari (fig. 14). [6] Però la somiglianza non è così stretta da far credere che pure sul disco sia rappresentata una capanna e tanto meno che esistano rapporti di derivazione di una forma costrut-

Fig. 14. Abitazione del *Punt* scolpita sul tempio di Deir El Bahari

[1] [illegible] *B. S. A.* VII, p. 18, VIII, p. 20 fig. 10.

[2] Naville, *The Temple of Deir El Bahari*, tav. LXXIII.

[3] *Mon. Ant.* XIV, p. 24 e segg., tav. I.

[4] [illegible] *Pict.* in *Journ. of Hell. St.* XIV, p. 308, n. 32 e *Further Discoveries* in *Journ. of Hell. St.*, XVII, p. 334 figg. 2 *a*, 3 *a* (qui abbiamo forse navi rostrate) e p. 337 fig. 7 *b*.

[5] *B. S. A.*, IX, p. 58, fig. 36 e XI, p. 13, fig. 7.

[6] Naville, *op. cit.* tav. LXIX.

tiva dall'altra. Le capanne del Punt, a forma di cupola, appariscono costruite con rami e giunchi sopra palafitte; invece sul disco sembra di riconoscere una vera e propria costruzione o un oggetto, come una *pyxis*, modellato a somiglianza di un edificio.[1] Questo si vede di prospetto. Tre basse colonne sostengono l'architrave e il primo piano coperto da un tetto orizzontale sporgente, usato forse come terrazza; sopra a questa, verosimilmente più indietro, si erge il secondo piano dell'edificio coperto da cupola. I tratti verticali possono indicare un sistema di costruzione con armatura di legno.

Per quanto nell'assieme tale architettura si presenti nuova in campo minoico, tuttavia trovansi in essa vari elementi che all'architettura minoica non sono estranei. Il sistema di una colonna fra due pilastri o di tre colonne sopra una fronte, adottato per i portici[2] è caratteristico dell'architettura dei palazzi cretesi,[3] così della prima come della seconda epoca. L'esistenza di tetti piani, sporgenti, e l'uso di terrazze o verande si deve di necessità ammettere studiando i palazzi suddetti, nei quali appunto è estesissimo l'impiego della muratura infrapposta ad armature di legno. E finalmente la copertura a cupola, cioè la *tholos*, sovrapposta a edifici sia circolari sia quadrangolari in pianta, è una struttura, la quale trovandosi adottata in tombe cretesi fino dalla primitiva età minoica, per esempio, ad Haghia Triada, a Koumasa, a Kalathianà, sembra tipica e originaria di Creta;[4] ed è ammissibile che quivi, come altrove in altra epoca, la cupola fosse in uso anche nell'architettura civile, con la quale sta sempre in stretto rapporto l'architettura funeraria.

27. Cinque volte sulla faccia *A* e sei sulla *B*. In quattro casi preceduto dalla squadra (n. 33), in due associato ad altri cinque segni che si ripetono identici e nello stesso ordine formando gruppi uguali (fig. 15 *d*).

Colonna con capitello. Questa colonna leggermente rastremata in alto e fornita di capitello quadrangolare, mostra uno dei tipi del tutto caratteristici dell'architettura minoica. Identiche sono le colonne di certi edifizi dipinti sopra un affresco in miniatura di Knossos, di altri scolpiti sopra un frammento in steatite di Knossos stesso[5] e sopra il famoso *rhyton* di Haghia Triada.[6] Che il tipo sia dei più antichi si desume dal fatto che trovasi esemplificato sopra una cretula del deposito del tempio di Knossos.[7] (Periodo medio minoico III).

[1] Non mancano a Creta esempi di oggetti aventi forma di abitazione. Ricordo due piccoli modelli di casa circolare con tetto conico trovati a Phaestos. *Mon. Ant.*, XII, c. 127 e segg., fig. 55. Ἐφημερὶς ἀρχαιολ., 1906, c. 132, fig. 2.

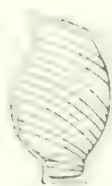
[2] MACKENZIE, *Cret. Palaces* in *B. S. A.*, XI, p. 206 e seg.

[3] NOACK, *Hom. Paläste*, p. 9 e segg.

[4] SAVIGNONI, *Mon. Ant.*, XIV, c. 662 e seg.

[5] EVANS, *B. S. A.*, IX, p. 130, fig. 85.

[6] HALBHERR, *Rendic. R. Acc. Lincei*, XIV, p. 369, fig. 1; *Mem. R. Ist. Lomb.*, XXI, tav. II, fig. 3.

[7] EVANS, *B. S. A.*, IX, p. 57, fig. 35.

28. Due volte sulla faccia *B*.

Probabilmente vaso; le fasce oblique possono indicarne la decorazione dipinta. Se fosse indicato l'intervallo fra l'ansa e l'omero del vaso, questo somiglierebbe perfettamente ad un genere di boccali di argilla rossiccia dipinti con fasce brune, boccali che sono comunissimi a Creta negli strati della fine del medio periodo minoico. [1] Alquanto diversi sono i boccali figurati sulle gemme incise cretesi. [2]

VI. Armi, strumenti, utensili.

29. Quattro volte sulla faccia *A*; in due casi formante gruppo con altri due segni (fig. 15*a*); in due formante gruppo con altri cinque segni che si ripetono identici e nel medesimo ordine (fig. 15*d*).

Rappresenta una penna alquanto stilizzata, con grosso fusto, probabilmente la penna d'una freccia. Un oggetto di tal genere, in osso, fu trovato nel deposito del tempio di Knossos. [3]

30. Una volta sola sulla faccia *A*, seguito dal fior di croco (n. 21), col quale forma gruppo a sè.

Rappresenta un arco concavo-convesso, di tipo scitico, con la corda allentata. Arcieri sono non di rado rappresentati su monumenti minoici, per esempio sopra alcune tavolette di porcellana e sopra un frammento di rilievo in steatite di Knossos. [4] Inutile ricordare come l'arco fosse una delle armi caratteristiche dei Cretesi, che la mantennero fino in epoca tarda, militando appunto come *sagittarii* negli eserciti stranieri.

31. Due volte sulla faccia *B*, in fine di gruppo.

Coltello a forte lama triangolare leggermente arcuata, con breve impugnatura arrotondata. Una figura simile apparisce di frequente tra i geroglifici hetei. [5]

32. Una sola volta sulla faccia *B* in fine di gruppo.

Ascia a due tagli, l'uno normale all'altro, immanicata.

Questo strumento è pure tipico di Creta, dove se ne sono trovati diversi esemplari in bronzo. Uno proviene dal palazzo di Phaestos, [6] uno dall'abitazione a pianta ellittica scoperta dal signor Xanthoudidis a Chamaizi di Sitia; di due altri non si sa a quale strato archeologico appartenessero perchè si trovarono erratici. [7]

[1] *Mon. Ant.* XII, c. 108 fig. 40; XIV, cc. 457-458, fig. 67.

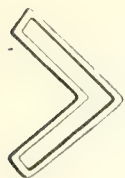
[2] [illegible] *Cret. Pict.* [illegible] in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 307, n. 29 e XVII, p. 334, figg. 2, 3 *b*.

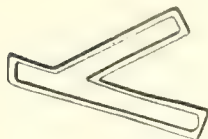
[3] Evans, *B. S. A.*, IX, p. 61, fig. 40.

[4] [illegible] VII, p. 44 fig. 13; VIII, p. 10, fig. 10.

[5] *C. I. H.*, II (Babylon), l. 5; X (Jerabis), l. 7; XIII, 4 (Jerabis); XX (Palanga) l. 4, 5; XXIII (Marasch A), l. 2, 3; XXXI (Andaval C), l. 2; XXXIII (Bor), l. 1; LII (Marasch), l. 2, 4.

[6] Pernier, *Mon. Ant.*, XII, c. 467, fig. 74.

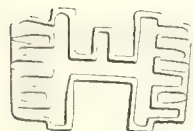
[7] Xanthoudidis, [illegible], 1906, cc. 133-134, tav. 7, n. 4.

33. Sei volte su ciascuna faccia. Sulla faccia *A* in un caso è controsegnato con linea graffita obliquamente; in due casi sta in principio d'un gruppo di altri cinque segni che si ripetono identici e nello stesso ordine (fig. 15 *d*).

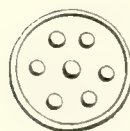
Squadra.

34. Tre volte sulla faccia *A*, in due casi preceduto dal ramo (n. 19), una volta in principio di gruppo.

Rappresenta forse la pialla che si può riconoscere pure sulle iscrizioni geroglifiche trovate dall'Evans nel palazzo di Knossos nel 1900.[1]

35. Una volta sulla faccia *A*.

Rappresenta di profilo un sigillo, verosimilmente in avorio, osso o pietra, di forma lentoide con orecchietta di presa. Un sigillo di questo tipo proviene dalla grande tomba a cupola d'epoca minoica primitiva, scoperta dall'Halbherr ad Haghia Triada.[2]

VII. Simboli incerti.

36. Due volte sulla faccia *A* innanzi ad altri sei segni che si ripetono identici e nello stesso ordine formando due gruppi uguali (figura 15 *b*).

Può rappresentare un pettine oppure uno strumento di cui non conosciamo l'uso; più difficilmente la pianta di un edificio in forma convenzionale.

37. Quindici volte sulla faccia *A* e due sull'opposta. In *A* fa parte di due gruppi, l'uno di sette segni che si ripete due volte (fig. 15 *b*), l'altro di quattro segni che si ripete tre volte (fig. 17). In tredici casi precede la testa con elmo piumato (n. 6).

Disco con foro o cavità al centro e con altri sei fori o cavità disposte intorno a cerchio. Probabilmente non ha a che fare coi simboli astronomici rappresentati sia da geroglifici egiziani (circoli concentrici e circolo con punto centrale), sia da alcune simili pittografie cretesi.[3] Apparisce identico ad un segno scolpito sopra una pietra iscritta di Jerabis.[4] Se il disco di Phaestos fosse una matrice, allora questo segno nel suo aspetto positivo avrebbe delle borchie rilevate e potrebbe rappresentare uno scudo; nel caso opposto, essendo invece fornito di cavità circolari, farebbe

[1] *B. S. A.*, VI, p. 61.

[2] *Mem. R. Ist. Lomb.*, XXI, tav. X, fig. 25, fila 2 a d. Cfr. anche il sigillo di Messarà presso Evans, *Cret. Pict.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 285, fig. 13.

[3] Evans, *Cret. Pict.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 312-313, nn. 62, 63.

[4] *C. I. H.*, XIII, 7. Cfr. ivi XL, 17.

piuttosto pensare ad una tavola da libazioni o κέρνος, veduto dall'alto.[1] Non senza esitazione avanzerei l'ipotesi che il segno in parola potesse rappresentare, in forma convenzionale, lo stesso disco scritto di Phaestos.

38. Una volta sulla faccia *A*. Presenta l'aspetto di una lama tagliente, fornita alla base di un foro come per essere immanicata.

39. Tre volte sulla faccia *A* e quindici sull'opposta. In tre casi controsegnato con linea graffita obliquamente dalla base. In *B* fa parte di un gruppo di cinque segni che si ripete due volte (fig. 16). Sulla stessa faccia è notevole un gruppo (fig. 18) costituito da questo segno, dalle onde (n. 24) e dalla testa di cane (n. 12), gruppo che si ritrova sulla faccia *A*.

Ha l'aspetto di un pileo, sormontato da un corto *apex*, per cui ricorda gli elmi apicati di bronzo e le loro imitazioni in terracotta, comuni nelle primitive necropoli tarquiniesi e aventi certo un carattere rituale.

40. Tre volte su ciascuna faccia. In due casi preceduto dal pileo (n. 39).

41. Cinque volte sulla faccia *B*, alla fine del gruppo di cinque segni (fig. 16) che si ripete due volte.

42. Due volte sulla faccia *A*, in mezzo a gruppo.

43. Due volte sulla faccia *B*.

44. Una volta sulla faccia *B*, in principio di gruppo, controsegnato con linea graffita.

45. Una volta sulla faccia *B*, in mezzo a gruppo.

Delle 45 varietà sopra enumerate 24 si ripetono su ambedue le faccie, 11 sono particolari della faccia *A*, 10 della *B*.

I 123 segni della faccia *A* formano 31 gruppi e i 118 dell'opposta 30 altri gruppi, distinti fra loro per mezzo delle linee verticali graffite.

Come in ogni scrittura s'incontrano frasi e, più spesso, parole uguali, così pure sul disco certi gruppi si ripetono identici a breve distanza; in *A* quattro gruppi (fig. 15) e in *B* uno (fig. 16) ricorrono due volte ciascuno; un gruppo del lato *A* si ritrova tre volte (fig. 17) e un altro è comune ad ambedue i lati (fig. 18). Se nei gruppi ripetuti qualche differenza v'è, questa consiste soltanto nel verso in cui certi segni sono stampati (fig. 15 *b*).

[1] [illegible] XII p. 17, fig. 5.

Si deve inoltre notare che alcuni segni, la pelle di animale (in due casi), la testa di cane, l'edificio si ripetono due volte di seguito, come in una parola può ripetersi di seguito la medesima lettera o sillaba; e che qualche aggruppamento di due segni, per esempio la testa piumata preceduta dal disco, è molto frequente e

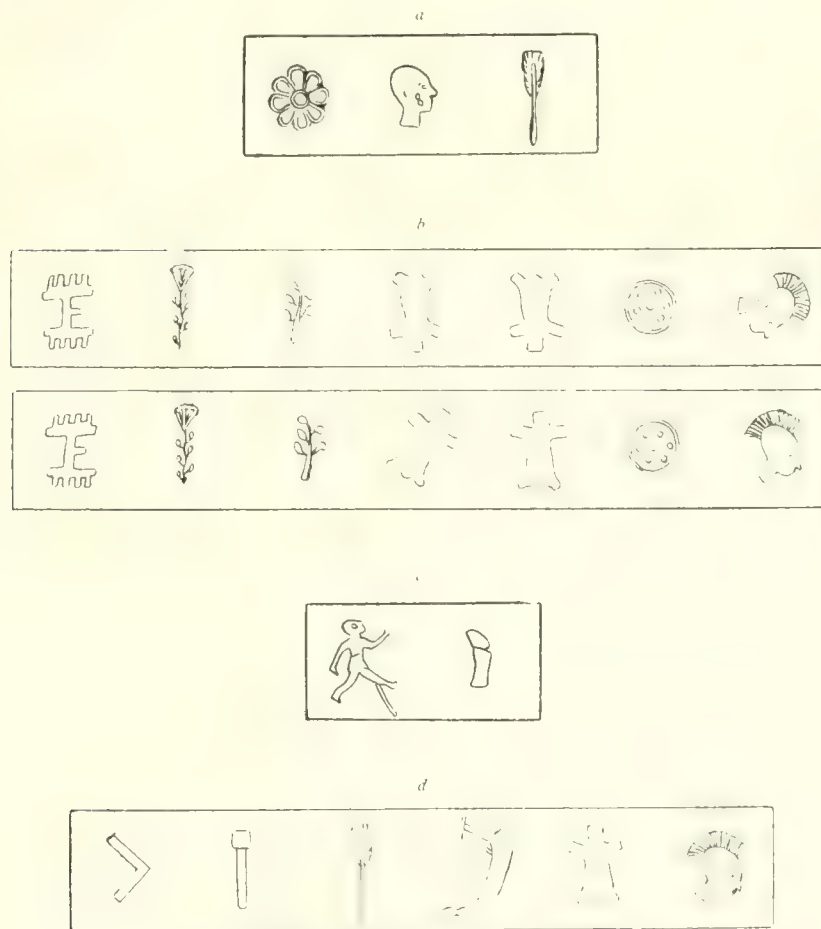



Fig. 15. Gruppi che si ripetono due volte sulla faccia A.

sta piuttosto alla fine che al principio dell'intero gruppo, quasi si trattasse di un suffisso o di una terminazione bisillaba di uso comune.

La divisione in gruppi è del più grande interesse riguardo alla questione se le figure del disco abbiano un valore soltanto ideografico o non pure fonetico.

Mentre nelle scritture geroglifiche dell'Egitto e del paese degli Hetei non esistono speciali segni divisori, questi si trovano invece in iscrizioni geroglifiche e lineari della Creta minoica. Nel caso delle iscrizioni geroglifiche non è certo se tali

segni distinguano parole o frasi:[1] ma in una iscrizione del più antico tipo lineare di Phaestos i due punti incisi sembra che non possano indicare altro se non la divi-

Fig. 16. Gruppo che si ripete due volte sulla faccia *B*.

sione fra una parola e l'altra.[2] I punti distinguono certo parole in iscrizioni fenicie, per esempio, nella famosa pietra di Moab,[3] e aste verticali o punti indicano altresì la fine

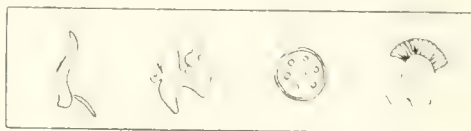



Fig. 17. Gruppo che si ripete tre volte sulla faccia *A*.

e il principio di parole su iscrizioni greche arcaiche ed etrusche. Quale divisione stabiliscono dunque le linee del disco graffite verticalmente? Separano parole o

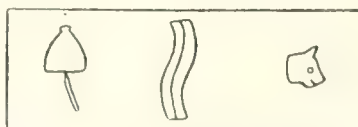



Fig. 18. Gruppo che si trova su ambedue le facce.

frasi? A questo proposito si deve osservare che in ciascun gruppo il numero delle figure varia sempre da due a sette e precisamente vi sono:

gruppi	6	con	2	segni;
»	16	»	3	»
»	21	»	4	»
»	13	»	5	»
»	2	»	6	»
»	3	»	7	»

cioè predominano i gruppi da 3-5 segni, son rari quelli di 2, e rarissimi quelli di 6-7.

Ed è un fatto che un numero di segni in predominanza variabile da tre a quattro

[1] [illegible] VI p. 61.

[2] Halbherr, *Mon. Ant.*, XIII p. 26 e segg. fig. 11.

[3] Taylor, *The Alphabet*, I, pp. 207, 208.

è scarso per parole composte di soli segni alfabetici, è quasi insufficiente per formare frasi in cui i segni rappresentino esseri, cose o idee, ma invece è giusto e normale per le parole di una scrittura sillabica.

Il sig. Evans, osservando che sulle pietre incise della Creta primitiva le pittografie ricorrono quasi esclusivamente in gruppi da due a sette e i più frequenti sono di due o tre, già inclinava a credere che quei caratteri avessero un valore sillabico.[1] Ora questo mi sembra che possa verificarsi per le figure del disco. Le linee verticali in esso, come anche i punti sulle più antiche iscrizioni fenicie, sulle greche arcaiche ed etrusche distinguono verosimilmente non già le frasi, ma le parole e di conseguenza la scrittura sembra composta almeno in parte di segni fonetici, sebbene altri possano conservare il valore figurativo e simbolico, corrispondente al generale aspetto estrinseco della scrittura.

Questa scrittura del disco che ammette dei mezzi tecnici progrediti come l'uso di punzoni, che mostra tipi sicuri e già alquanto stilizzati, apparisce quale una scrittura non già primordiale ma evoluta e non è quindi improbabile che essa sia uscita dalla fase puramente ideografica ed abbia raggiunto quel grado di sviluppo, nel quale i segni d'una scrittura cominciano ad essere impiegati per i suoni che rappresentano, divenendo sillabe.

Io credo insomma che alla bella scrittura del disco non si possa negare un grado di sviluppo simile, non dico a quello della scrittura geroglifica dell'Antico Impero faraonico, ma per lo meno a quello della scrittura hetea, la quale viene riconosciuta appunto come una scrittura in parte ideografica, in parte fonetica con l'uso di determinativi.[2]

*
* *

Il disco con le sue figure rappresenta un documento prezioso della cultura, dell'arte e della scrittura del popolo al quale spetta il merito d'averlo prodotto. Il fatto che si è rinvenuto a Creta, nella residenza del signore di Phaestos, non basta ad assicurarci che sia pur questa una creazione del genio cretese, un nuovo documento della civiltà minoica. Come alla reggia di Knossos affluivano i prodotti dell'industria e dell'arte da stranieri paesi: vasi e statuette di sienite, di alabastro e di diorite con iscrizioni geroglifiche dall'Egitto,[3] cilindri in lapislazzuli dalle regioni dell'Eufrate,[4] vasi dipinti da Melos,[5] come ad Haghia Triada, fra i varii generi di pratico

[1] Evans, *Cret. Pict.* in *Journ. of Hell. St.*, XIV, p. 300 e seg.

[2] Sayce, *Les Hétéens* p. 138; Jensen, *Hittiter und Armenier*.

[3] Evans, *B. S. A.*, VI, p. 27, VII, p. 64 e segg., fig. 21; VIII, p. 121 e segg., fig. 72, IX, p. 98 e seg., fig. 67.

[4] Evans, *B. S. A.*, VII, p. 68.

[5] Evans, *B. S. A.*, IX, p. 40 e segg., fig. 26.

uso, giunse uno scarabeo col nome della regina Thii,[1] così al principe di Phaestos potrebbero aver portato il disco scritto come missiva o copia di trattato.

Per rispondere al quesito se nel disco di Phaestos conviene riconoscere un prodotto locale o d'importazione dobbiamo vedere a quale popolo meglio si addice la cultura cui accennano i segni del disco.

Questo proviene da uno strato archeologico ben definito e nel suo complesso vergine, da uno strato che non si può attribuire ad epoca più tarda della fine del medio periodo minoico, cioè del sec. XVIII av. C. circa.[2] Ora fuori di Creta qual'è il popolo che verso tale epoca, possedeva una cultura del grado di quella cui intravediamo dalle figure del disco? La nostra mente si rivolge subito verso i grandi imperii che ai tempi minoici fiorirono ed ebbero relazioni con l'isola: da una parte alla Libia e all'Egitto, di cui sono evidenti gli influssi su Creta nel campo della scrittura e delle varie arti,[3] dall'altra alla Caldea, della quale studi recenti scoprono sempre meglio i rapporti con la Creta minoica,[4] e altresì alle regioni asianiche dove la civiltà degli Hetei si rivela tanto più grande, quanto più si procede nella esplorazione del paese di loro origine o di loro progressiva conquista.

Esaminando i singoli segni del disco abbiamo notato che, dei quarantacinque tipi diversi, non più di dieci trovano un certo riscontro in geroglifici egiziani; soltanto per due o tre si può ammettere una qualche rispondenza con segni della più antica scrittura caldea, di cui si hanno esempi sulle sculture di Tello;[5] e appena sei rassomigliano a geroglifici hetei. Ma i segni più caratteristici di una scrittura non si riscontrano nell'altra; le somiglianze consistono soltanto nel comune uso di alcuni pochi simboli e del resto tanto i simboli comuni quanto gli altri in ciascuna scrittura presentano un aspetto lor proprio che rivela un'arte differente; tutti hanno inoltre una diversa disposizione e probabilmente anche un diverso valore a seconda della loro nazionalità.

Inoltre, poichè il disco non può considerarsi alla stregua di certi oggetti di scambio su cui le iscrizioni, se vi sono, hanno un interesse del tutto secondario, ma è invece un documento il cui valore sta proprio in ciò che reca scritto, se si ammette che esso provenga a Creta da un paese straniero, bisogna attribuire a questo tanta importanza da possedere un sistema di scrittura adottato in Oriente pei rapporti internazionali, quale ad esempio era quello degli Assiro-Babilonesi nel sec. XV

[1] PARIBENI, *Mon. Ant.* XIV, c. 735 e segg., fig. 33.

[2] PERNIER, *Mon. Ant.*, XIV, c. 401.

[3] [illegible] in *Journ. of Hell. St.*, XXII, p. [illegible] *Egyptian* [illegible] *Report of the Egypt Exploration Fund* [illegible] Cfr. [illegible] p. 295.

[4] DELLA SETA, *La sfinge di H. Triada e La conchiglia di Phaestos* in *Rendic. R. Acc. dei Lincei*, XVI, p. 699 e segg., XVII, p. 399 e segg.

[5] PERROT-CHIPIEZ, *Hist. de l'art*, II, figg. 1, 2, 282, 284, 286 e tav. VI.

av. C. Nell'epoca a cui appartiene il disco una scrittura capace di tal diffusione poteva essere la scrittura egiziana, ma non già quella hetea. Gli Hetei infatti, sebbene possedessero una cultura di origine antichissima, tuttavia non raggiunsero la più grande potenza e forza d'espansione se non dopo il sec. XVII, nel sec. XV e più ancora nel XIV, allorchè combattevano contro l'Egitto da pari a pari e Kheta-Sira concludeva con Ramses II il famoso trattato di alleanza offensiva e difensiva,[1] trattato che il monarca heteo fece scrivere su tavoletta d'argento per inviarlo al Faraone e di cui conosciamo intero il testo egiziano.

È un fatto che le figure del disco, considerate come elementi di scrittura, a primo aspetto mostrano una notevole divergenza anche dagli ordinarî geroglifici cretesi, quali si vedono sulle pietre incise delle regioni orientali dell'isola e sulle tavolette di Knossos scritte in caratteri pittografici convenzionali.[2] Sebbene dei quarantacinque tipi che ci offre il disco parecchi si riconnettano con altri generi di rappresentanze figurate dell'arte minoica, tuttavia a rigore soltanto una diecina di essi trovano riscontro nella nota serie di geroglifici cretesi, e anche per quei dieci il riscontro consiste sì nel rappresentare il medesimo oggetto, ma non nel rappresentarlo alla stessa maniera, con quella stabilità di forme che si conviene a tipi grafici.

Di fronte a tale divergenza sembra legittimo il dubbio se la scrittura del disco faccia parte dello stesso sistema cui appartengono i geroglifici cretesi classificati dall'Evans; e, poichè non si può non esitare ad ammettere in un'area così circoscritta com'è Creta un secondo sistema di scrittura geroglifica, vien fatto d'immaginare che la scrittura del disco appartenga a un qualche sistema estraneo a Creta, se pure per comunanza di origine affine a quello cretese.

Ma prima d'insistere nell'idea che il disco sia importato a Creta, che i suoi geroglifici appartengano ad un sistema non cretese, vediamo se il nuovo apparire in Creta di tali geroglifici non possa spiegarsi altrimenti e se nelle figure del disco stesso non si debba pur riconoscere un riflesso della cultura e dell'arte della Creta minoica.

I. Anzitutto il diverso aspetto che la scrittura del disco, dal lato figurativo, presenta di fronte a quella delle pietre incise della Creta orientale e delle tavolette di Knossos può spiegarsi in parte colla possibilità che nel disco sia rappresentato un momento diverso nello sviluppo del sistema geroglifico cretese (sviluppo di cui le iscrizioni fittili di Knossos rivelano forse l'ultimo stadio), in parte pel fatto che ad ottenere i simboli grafici furono impiegati processi tecnici del tutto diversi. In un caso i geroglifici derivano da intagli a incavo in pietre tenere o dure, in un

[1] SAYCE, *Les Hétéens*, p. 23 e segg. Anche dalle più recenti ricerche inglesi e tedesche in Asia Minore e dai nuovi studi del Garstang risulta che la massima potenza dell'impero heteo data dal sec. XV a. C.

[2] EVANS, *B. S. A.*, VI, p. 59 e segg.

altro caso da graffitura diretta di una punta sull'argilla fresca, nel caso del disco da impronte di punzoni di legno o d'avorio intagliati a rilievo.

II. Inoltre una certa diversità nel modo di esprimere i simboli e nella scelta di essi, può dipendere da ragioni, dirò così, di regionalismo. L'antica Creta era una nazione eminentemente letterata e poliglotta: come al principio della tarda epoca minoica vigevano in essa due sistemi paralleli di scrittura lineare, dei quali in certe regioni uno sembra aver avuto la preferenza sull'altro, così in epoca anteriore potrebbe essersi usato nella regione festia un sistema geroglifico, non dico diverso da quello di Knossos e della Creta orientale, ma avente qualche segno particolare e nell'assieme un colorito locale. Ciò apparisce tanto più verosimile se si ricorda che a Creta in epoca storica, l'alfabeto arcaico presentava delle varietà a seconda delle regioni, di guisa che possiamo distinguere il gruppo degli alfabeti di Axòs, Eleutherna, Priniá da quello di Gortyna e da quello di Lyttos,[1] mentre nella regione degli Eteocretesi restava in uso una scrittura a caratteri ellenici e in lingua non certamente ellenica.[2]

III. Ma l'accentuata novità dei simboli che compariscono sul disco si spiega pure con altre osservazioni. I testi geroglifici scoperti per lo innanzi a Creta si riducevano a gruppi di pochi segni ed erano di un genere molto uniforme; infatti le pietre incise, a quanto pare, non contengono che un'indicazione di proprietà e le tavolette geroglifiche di Knossos si riferiscono per la maggior parte a conti.[3] Il disco offre invece un testo complesso e di contenuto diverso, quindi è naturale che presenti un numero considerevole di simboli nuovi. Come le iscrizioni trovate a Knossos nel 1900 hanno fatto salire a più di un centinaio i segni della serie geroglifica cretese, così non deve far meraviglia che il nuovo singolarissimo documento, fra i suoi 45 tipi, ne offra circa 35 da aggiungere alla serie suddetta. Questa, anche dopo un contributo tanto considerevole, apparisce sempre molto incompleta, e dovrà arricchirsi di un numero ben maggiore di segni, prima di ripresentare la completa varietà di simboli, propria delle scritture del suo genere; non dico dell'egizia, che comprende molte centinaia di tipi, ma dell'hetea, di cui ogni nuova iscrizione scopre simboli nuovi oltre i duecento e più già conosciuti.[4]

Infine importa molto di rilevare che i caratteri generali della scrittura del disco corrispondono a quelli che sapevamo esser proprî della scrittura geroglifica cretese: il materiale su cui comparisce l'una è quello d'ordinario adoperato per l'altra e in ambedue si riscontra: (una specie di bustrofedismo?), l'opistografia, la distinzione delle figure in gruppi per mezzo di segni speciali, l'apparenza del sillabismo.

[1] [illegible] *Iscrizioni arcaiche cretesi*, in *Mon.* [illegible] pp. 115-126. *Ivi* [illegible] 415 430 436.
[2] [illegible] III, pp. 125-156 [illegible]
[3] EVANS, *B. S. A.*, VI, p. 61.
[4] SAYCE, *Les Hétéens*, p. 138.

Quanto alla cultura di cui sono un riflesso le figure del disco, studiando queste ad una ad una, già abbiamo notato le vesti virili e muliebri che riproducono fogge caratteristiche della Creta primitiva; gli animali e le piante che già in gran parte conoscevamo da altri monumenti minoici; le particolarità architettoniche (come la *tholos*, la forma e la disposizione delle colonne), le quali ci richiamano ai palazzi e alle tombe di Knossos e di Phaestos, le espressioni marine che riflettono la tendenza dei primitivi intraprendenti isolani verso il mare, sul quale si estese la loro potenza. Un vaso e un sigillo rappresentati sul disco sono tipici a Creta in età molto antica, e tipiche sono alcune armi, come l'arco, alcuni utensili come l'ascia.

Fra i motivi ornamentali, la spirale (che qui troviamo adottata per la disposizione delle figure) e la rosetta, sebbene siano motivi comuni all'arte egizia, all'assira, all'hetea, hanno la loro più larga applicazione in Creta all'epoca del disco: sta la rosetta sui più fini vasi policromi di Knossos, sulla pisside del primo palazzo di Phaestos, e sono le spirali che ornano i vasi dipinti trovati insieme con la singolare iscrizione.

Finalmente per l'arte delle sue figure il disco ritrae il nostro pensiero dall'Egitto, dalla Caldea e molto più dal paese degli Hetei per richiamarlo su Creta stessa. Sebbene alcune figure risentano già di quella stilizzazione che non può restare estranea a simboli in uso come tipi grafici, tuttavia esse sono il prodotto di un'arte naturalistica, la quale è abituata a rendere chiaramente la forma dall'imitazione diretta degli esseri e delle cose. Ed è così che con poche linee la maggior parte delle figure del disco, la figura umana e meglio quella di certi animali (come l'uccello, il pesce, l'ariete) e di certi strumenti (come l'arco, l'ascia e il sigillo) esprimono in modo netto e fedele l'oggetto rappresentato. Ora il naturalismo è appunto una delle doti più spiccate dell'arte minoica nel suo più splendido periodo, di quell'arte che in ogni sua manifestazione si mostra così progredita e sicura, da produrre pitture come quelle del sarcofago di Haghia Triada, e le figurine in avorio e in porcellana di Knossos, gli intagli dei vasi festii in steatite e dei finissimi sigilli di ogni parte di Creta. Anche allo stile delle figure del disco non si può disconoscere l'impronta minoica.

Per le ragioni esposte innanzi io penso adunque che, allo stato presente delle nostre conoscenze, sia lecito riconoscere nel disco un prodotto della civiltà cretese, un monumento originario del luogo in cui è stato trovato. Se la tavoletta scritta e i vasi dipinti che stavano insieme con esso non permettono di abbassarne la data oltre la fine del medio periodo minoico, la concezione e lo stile delle sue figure e ogni altra evidenza portano più precisamente ad attribuirlo al periodo splendido dei primitivi palazzi di Knossos e di Phaestos. I riscontri più numerosi e più intimi alle figure del disco si trovano nelle rappresentanze di quel periodo, specie sopra i sigilli o le cretule impresse, i cui rilievi corrispondono d'ordinario a simboli della scrittura geroglifica.

A proposito di alcune cretule rinvenute nei primitivi strati di Knossos e recanti gruppi di caratteri pittografici di tipo antico, il sig. Evans ha detto che questa forma di scrittura fu in voga nel primo palazzo di Knossos.[1] Il disco ci mostra quale era la scrittura in voga nella più antica reggia di Phaestos, offrendoci il più complesso e il più insigne documento della elevata cultura della Creta minoica.

*

Messa da parte l'ipotesi che il disco sia una lettera o la copia d'un trattato venuta a Phaestos da paese straniero, resta da vedere a quale altra categoria potrebbe appartenere il nuovo documento epigrafico.

Per forma e dimensioni questo differisce da tutti i rimanenti oggetti cretesi forniti d'iscrizioni geroglifiche, e pure il suo contenuto apparisce diverso in quanto nè è qui il caso dei soliti sigilli di carattere personale, nè si può pensare a elenchi, inventarî o conti, non riscontrandosi sul disco i numerali, i quali invece ricorrono quasi sempre sulle tavolette fittili di Knossos.

I piccoli dischi fittili di Haghia Triada[2] e di Gourniá[3] recanti pochi caratteri lineari, e i sigilli circolari proprii dell'arte hetea, sui quali il campo figurato interno è circondato da due o più zone di segni e ornamenti diversi,[4] non so fino a qual punto abbiano a che fare col disco.

Certo per questo singolare monumento la scelta della forma non fu capricciosa, e poichè neppure saprei motivarla da speciali convenienze d'uso, inclinerei piuttosto a crederla determinata da un qualche simbolismo e a metterla in rapporto col significato del testo. È inutile che io ricordi come la rappresentanza del disco sia un simbolo divino o si riconnetta a idee sacrali nell'arte e nella religione dei luoghi e dei tempi più disparati. Dall'immagine del disco solare, radiato, alato, o nudo non si scompagna mai un concetto di religione; così è nell'arte egizia, hetea, persiana, così nella stessa arte minoica, dove il disco si trova su coni fittili rituali, unito ai corni di consacrazione.[5]

Per limitare gli esempii, basta menzionare il disco fittile che serviva di acroterio centrale al tempio di Hera in Olimpia; il famoso calendario azteco, detto la pietra del sole, recante figure e segni disposti a cerchi concentrici intorno a un mascherone centrale, e avente pure la forma di un disco, il quale serviva di altare pei sacrifici al Messico.

[1] [illegible] III p. [illegible] e segg.
[2] HALBHERR in Mon. Ant. XIII col. 27-28 figg. 15-16.
[illegible] p. 52 e segg.
[3] H. A. BOYD, Transactions of the departm. of archaeol. Univ. of Pennsylvania, I p. 41 e segg.
[4] [illegible] XI, 2 XLII, 6 XLIII 2-4.
[5] MARAGHIANNI, Antiquités crétoises, tav. XXXVI, 4.

Tanto più facilmente vien fatto di attribuire al disco di Phaestos un carattere sacro, in quanto esso mostra una mirabile rispondenza con un altro singolare monumento, che è il prodotto di quella cultura etrusca la quale, nelle sue origini, mostra pure tanti punti di contatto con la civiltà dell'Oriente preellenico e di Creta stessa. Intendo parlare del famoso piombo di Magliano che si conserva nel museo archeologico di Firenze (fig. 10).

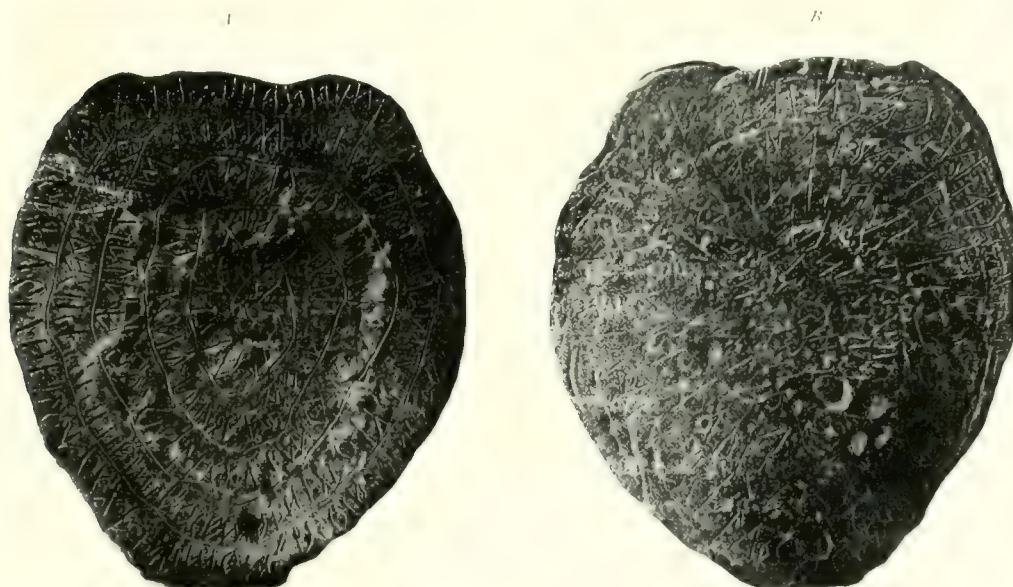



Fig. 10. Il piombo scritto di Magliano. 1/3.

Ha questo piombo la forma irregolare di un disco con le facce interamente coperte da iscrizioni graffite, le quali si avvolgono a spirale dalla periferia al centro. Nella sua faccia principale (*A*) la somiglianza col disco di Phaestos apparisce anche più stretta perchè ivi, non solo è indicata con punti la distinzione delle parole e dei capi, ma la spirale dei segni si svolge entro una linea graffita a spirale. Il piombo di Magliano, recando i nomi di sei divinità etrusche, sembra, come lo definisce il Milani,[1] un feriale o rituale della religione etrusca. Ora io non oserei accentuare le concordanze fra i due monumenti, divisi fra loro da molti secoli,[2] fino al punto da immaginare scritto sul disco di Phaestos un rituale della religione minoica; ma,

[1] *Mon. Ant.*, II, c. 37 e segg.

[2] Il Milani dapprima datò il piombo di Magliano al sec. III a. Cr., basandosi sopra supposti riscontri linguistici col latino. Ma dopo gli studi del Torp, riconosciuti insussistenti tali riscontri, egli non esita a riferire il piombo all'epoca etrusca arcaica cui appartiene il vasellame trovato nella medesima località. Rialzandosi così la data del piombo, la sua rispondenza col disco di Phaestos diventa più significativa.

sostenendo il carattere sacro di quest'ultimo oggetto, credo si possa pensare per esso, non meno che a un rituale, anche a un trattato redatto sotto gli auspici della divinità dal principe festio, o al ricordo di una dedica o consacrazione.

* * *

Nell'iscrizione del piombo di Magliano la sfinge etrusca, sebbene abbia lasciato cogliere il concetto generico, non si è tuttavia rivelata; anche più impenetrabile si presenta fino ad ora la sfinge minoica e forse il segreto delle sue figure non sarà sciolto, fino a che dal suolo inesausto di Creta non torni alla luce il testo bilingue che di tali enigmatiche figure c'insegni il preciso valore.

Firenze, 12 gennaio 1909.

Luigi Pernier.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO
E VARIETÀ

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

PREISTORIA ITALICA.

Congresso internazionale d'antropologia e d'archeologia preistorica, Monaco 1906. — Sono usciti i due volumi degli *Atti*. Delle questioni più importanti per la preistoria italiana dissi già in *Ausonia*, I, p. 125.

Congresso della Società italiana pel progresso delle scienze. — Del lavoro compiuto nel Congresso del 1907 a Parma per la parte paletnologica rende conto il prof. Pigorini in *Bull. di pal. it.*, 1908, p. 1. Nel fascicolo stesso sono pubblicate le più importanti comunicazioni fatte a quel Congresso da A. Issel sulle *Caverne ossifere dei Balzi Rossi*, da G. A. Colini sulle *Origini dell'età del ferro in Italia*, nonchè una relazione preliminare sullo scavo della terramara di Parma eseguito durante il Congresso.

Liguria preistorica. — Il prof. Arturo Issel ha ripubblicato la sua *Liguria preistorica*, la cui prima edizione del 1892 è esaurita. Si può dire, che si tratti di un libro nuovo, tanto infatti la materia è stata rielaborata e arricchita, che da meno di trecento pagine, quante erano nella prima edizione quelle dedicate alla paletnologia, il presente volume ne conta oltre settecento. Tutte le scoperte e gli studi in Liguria, scoperte e studi di cui l'Issel può veramente dire *pars magna fui*, sono raccolte, esposte, coordinate sì da offrire un quadro completo di quanto la preistoria ci può insegnare sugli antichi Liguri, quadro cui non manca la sapiente disposizione nè il *lucidus ordo*.

Ritrovamenti paleolitici di Capri. — Il professor Portis non ritiene sufficientemente constatata l'associazione delle armi e degli strumenti paleolitici scoperti recentemente in Val Tragara a Capri con i resti dell'*elephas antiquus* di un *rhinoceros* e di un *hippopotamus*. La contemporaneità dell'uomo con quegli animali in Italia resterebbe perciò ancora a provare (*Bull. Soc. geolog. ital.*, 1907). Proprio di questi giorni però nuove scoperte del dott. Cerio hanno mostrato in terreni quaternari strumenti *chelléens*.

Grotte con materiale paleolitico in Sicilia. — A quel periodo debbono, secondo lo Schweinfurth, ascriversi i materiali silicei rinvenuti nelle grotte di Termini Imerese, e non a discendenti di popolazioni paleolitiche viventi in età neolitica. Interessanti sono i confronti di quel materiale con quello delle grotte di Tunisia (Schweinfurth, *Über das Hohlenpaläolithikum von Sicilien und Südtunesien* in *Zeitschr. für Ethnologie*, 1907, p. 832).

La civiltà primitiva degli Abruzzi e delle Marche. — Il Colini continua gli acuti e dotti suoi studi sul tema. Della prima divisione del suo lavoro riferentesi all'età archeolitica demmo conto in *Ausonia* (II, p. 13), della seconda riguardante l'età neolitica è uscita una parte in *Bull. di Pal.*, 1907, pp. 100-180, e 193-224).

Resti dell'età della pietra in Sicilia. — Il dottor E. Salinas ha iniziato delle ricerche e dei saggi presso Palermo in contrada Valdesi e nella tenuta reale « la Favorita » sotto Monte Pellegrino raccogliendo in gran numero armi e

utensili di pietra o frammenti di ceramica e ossami. Ha anche osservato dei grandi lastroni di pietra disposti come nei *dolmen*, ma che secondo l'A. dovevano servire di capanne a po- [illegible] 1907, p. 3-7). Così pure ha trovato all'Acqua dei Corsari, strumenti litici, frammenti di terracotta, carboni e gusci di conchiglie sotto uno strato di [illegible] alto m. 1.25 [illegible] 1907, cfr. Pigorini in *Bull. Pal.*, 1907, p. 135).

Il materiale trovato nella Grotta del Castello presso Termini Imerese è stato studiato recentemente dal Giglioli (*Arch. per l'antrop. e l'etnol.*, XXXVI, p. 270) e dal Giuffrida Ruggeri (*Archivio della Soc. romana d'antrop.*, 1907, p. 143). Gli oggetti litici in parte sono di tipo *mousterien*, in parte sembrerebbero accostarsi al neolitico.

Cavernicoli di Sicilia. — L'Orsi riferisce su esplorazioni da lui compiute nella grotta di Cala Farina presso Mazzameni, in cui ha trovato resti di abitazioni e di sepolcri d'età neolitica. La ceramica rinvenuta non si lega nè con i gruppi neolitici di Matrensa e di Stentinello, nè col primo periodo siculo. Resta dubbio, se debba dichiararsi presicula o extrasicula.

Altri importanti ritrovamenti si fecero entro grotte delle estreme falde dell'Etna presso il villaggio di Barriera. Anche quelle grotte furono abitate in età eneolitica, pur sussistendo vicino ad esse l'altra forma di abitazione a capanne. Il materiale rinvenuto appartiene al primo e al secondo periodo siculo, costituendo così queste stazioni uno degli anelli di transizione tra i due periodi, e rendendo più probabile l'ipotesi dell'Orsi, che tra i due periodi non vi sia una separazione, ma una evoluzione, e che tutti e due ci rappresentino la civiltà primitiva dei Siculi (*Necropoli e stazioni sicule di* [illegible] 1907, pp. 7 e 53).

[illegible] —
Il nostro socio sen. Mosso si sottopone con giovanile ardore alle fatiche di scavi che conduce a sue spese, donando poi con bell'esempio di scientifico disinteresse i materiali trovati ai musei dello Stato. Nello scorso inverno praticò scavi in provincia di Girgenti, ponendo alla luce due villaggi neolitici con capanne tondeggianti, ellittiche e una quadrata. Questa è situata quasi nel centro di una piazza circolare regolarmente lastricata, dalla periferia della quale partono delle strade. Particolarmente interessante fu il ritrovamento di un luogo di culto con una tavola di libazione e corna votive chiaramente accennanti alle religioni preelleniche dell'Egeo. Anche la ceramica trovata nei due villaggi, come quella raccolta presso il Pulo di Molfetta, presenta notevoli relazioni con la ceramica cretese anteriore al tipo di Kamares (*middle minoan*) sicchè le relazioni della Sicilia e dell'Italia meridionale con l'Egeo si potrebbero provare fin dalle età remotissime dell'*early minoan* (in *Monumenti dei Lincei*, XVIII, p. 573).

Sepolcri preistorici a Malta. — Trovamenti occasionali hanno posto in luce delle tombe cavate nella roccia (talune a due piani e a più camere tondeggianti) presso il villaggio di Tarscien. Ne sono venuti fittili con decorazione graffita e riempita di materia bianca, frammenti di vasi di pietra, statuette di terra e di alabastro che mostrano importanti relazioni con l'Egeo. La forma delle tombe può far pensare, che anche le grandi costruzioni caratteristiche maltesi di Haghiar Kim possano essere tombe più illustri forse delle altre e onorate forse di culto. (Mayr, *Vorgeschichtliche Begräbnisstätte auf Malta* in *Zeitschr. für Ethnologie*, 1908, p. 536).

La primitiva civiltà egea in Italia. — Il Peet ricorda le notizie già date da parecchi e specialmente dall'Orsi (anche in questa nostra Rivista) su trovamenti di oggetti micenei (del *late minoan III* per dirla con l'Evans) in Italia, e si domanda, se non sia possibile supporre re-

lazioni tra l'Italia specialmente meridionale e insulare e l'Egeo prima di quel tempo. La risposta si ha specialmente in base al confronto delle ceramiche neolitica ed eneolitica di Sicilia e di Puglia con quelle degli strati contemporanei cretesi, troiani, ecc. Non solo, ma l'A. trova somiglianze oltremodo notevoli, anche allargando la sua ricerca alla Liguria da una parte, alla Tessaglia dall'altra. Concludendo, egli ritiene: 1° che l'Italia Meridionale, le isole e le coste liguri sono state in relazione con parecchi centri della civiltà egea durante il periodo neolitico ed eneolitico; 2° che la più antica civiltà neolitica di Sicilia presenta un aspetto molto più strettamente collegato con quello della civiltà contemporanea egea che non quella del resto d'Italia; 3° che in Sicilia come nell'Egeo con l'inizio dell'era dei metalli comincia l'uso della ceramica dipinta (in *Annual of the Brit. School at Athens*, XIII, p. 405).

Figurine steatopigiche. — Il sen. Mosso, pubblicando alcune nuove statuette steatopigiche di Creta e d'Egitto, non crede che queste e le simili trovate in Francia, a Malta, in Grecia, ecc., rappresentino le caratteristiche d'una razza, ma piuttosto la esaltazione della natura feconda ed ubertosa e una manifestazione della religione matriarcale nell'età neolitica. (Mosso, *Idoli e figure di animali nell'età neolitica* in *Memorie dell'Acc. d. Scienze di Torino*, 1906-1907, p. 375). In *Bull. di Paletnologia*, 1908, p. 68, il Paribeni si occupa dell'argomento, pubblicando nuovo materiale e concludendo con vedute non perfettamente consone a quelle del Mosso.

Vertebre di pesci usate come ornamenti e amuleti. — Ne pubblica il Mosso di Creta, della seconda città di Hissarlik, di Spagna e delle palafitte dell'Italia settentrionale. L'A. osservando, che molte di esse sono di squalo, ossia vertebre cartilaginose che si raggrinzano, e sono meno belle e meno adatte ad ornamento che non altre vertebre di pesci a scheletro osseo, pensa, che la ragione di averle preferite sia dovuta al pregiudizio, che valessero come amuleti contro i gravi pericoli che gli squali costituivano per la primitiva navigazione. (*Atti R. Acc. di Scienze di Torino*, 1907, volume XLII).

Stazioni della prima età del bronzo. — Ne furono riconosciute tracce a Monte Rosso presso Teolo in provincia di Padova (Moschetti e Cordenons in *Not. Scavi*, 1906, p. 393) e al lago della Costa presso Arquà Petrarca (Ghirardini, *ibid.*, 1907, p. 105). Nell'uno e nell'altro luogo si ebbero indizi dell'esistenza d'un villaggio costruito in parte su terreno asciutto, in parte su gettate di legnami e di sassi. Del secondo scavo darà più ampia relazione l'Alfonsi.

I Nuraghi della Sardegna. — Le solenni e misteriose costruzioni così caratteristiche dell'isola continuano ad occupare l'operosità degli studiosi. Il visconte de Chaignon pubblica alcune sue note in *Memoires de la Soc. d'Hist. Naturelle d'Autun*, vol. XX-1907, e il Taramelli in un articolo in *Archivio Storico Sardo* (1907, p. 211) deve garbatamente rimproverarlo di fretta e di trascuranza quasi completa della bibliografia italiana sull'argomento. Il Taramelli stesso insieme col Nissardi pubblica un cospicuo lavoro sull'Altipiano della Giara di Gesturi e sui suoi monumenti preistorici (*Monumenti Antichi pubbl. dalla R. Accad. dei Lincei*, XVII, p. 5). Questo altipiano, che ha un perimetro di 37 chilometri, si presenta come il centro, l'acropoli di una vasta regione formata dalle sue pendici e da alture che ad essa si connettono, costituendo così una massa orografica nettamente delimitata da corsi di acqua e da bassure con linee di confine chiare con valichi e guadi precisi e atti a esser difesi. Abbondano in essa i nuraghi, e gli autori che li hanno esaminati, rilevati, e qua e là tentati con piccoli scavi fanno osservare, come

[illegible] strategici in posizioni elevate, presso sorgenti d'acqua, in vista l'uno dell'altro, dominando le linee d'accesso e di confine. Anche l'esame tectonico di gran parte dei nuraghi meglio conservati, muniti di contrafforti e di sbarramenti induce a credere, che si tratti non di tombe, come fu da molti asserito, ma di fortezze abitabili [illegible]. I saggi di scavo, compiuti nei nuraghi Palmavera e Lugherras, confermano tale ipotesi avendo messo allo scoperto tracce di focolari, fornelli di fusione, macine e altra suppellettile che richiama a funzioni della vita, non a corredo di morti. Analoghe convinzioni espone in questo nostro volume il Mackenzie. Interessanti sono anche le osservazioni del dott. Prechac sull'architettura dei Nuraghi sardi. Fondandosi specialmente sulla forma del Nuraghe di Fonte Mola fra Tiesi e Ittiri che è a tronco di piramide invece che a tronco di cono, e richiamando l'esistenza di *talayots* a sezione quadrata nelle isole Baleari e le analogie di costruzione tra i Nuraghi e le Tombe dei Giganti e tra queste e i Dolmen, espone l'opinione che i Nuraghi si svolgano dall'architettura dolmenica, così come le tombe dei Giganti. Ragioni di fortificazione avrebbero fatto poi preferire nei Nuraghi la forma a tronco di cono alla primordiale a base quadra. ([illegible] *l'architecture des Nuraghes* in *Mé-[illegible] d'Hist.*, 1908, p. 141).

Da vedere anche un bell'articolo di divulgazione di A. Taramelli in *Memnon* II e una memoria di Sanfilippo pubblicata in Iglesias, [illegible].

Ripostigli di bronzi in Etruria e nel Sannio. — A Campiglia d'Orcia in provincia di Siena si rinvennero recentemente due ripostigli, l'uno costituito da quarantadue asce di bronzo a margini rialzati, l'altro da sei asce simili e da sei pani discoidali di bronzo. Il Milani, ricordando altri gruppi di bronzi trovati in Etruria, e tra questi quello inedito di Montemerano che presenta carattere sepolcrale più che votivo, e ricordando i trovamenti di *aes rude* entro tombe, gli esempi di *aes rude* segnato con un marchio, e da ultimo i pani monetali di bronzo dell'Egeo e di Sardegna, è indotto ad attribuire un valore monetale anche a queste formelle dell'età del bronzo.

Un altro ripostiglio di nove asce di bronzo a margini rialzati è stato rinvenuto in Alanno (prov. di Teramo) e in parte ricuperato pel Museo di Ancona (Pellegrini in *Not. Scav.* 1908, p. 114).

Le armi più antiche di rame e di bronzo. — Il sen. Mosso ha studiato le forme e la composizione chimica di moltissime armi e utensili metallici primitivi d'Egitto, di Creta, di Micene e di più luoghi d'Italia. Queste ricerche ed insieme la scoperta di una miniera di rame a Chrysocamino presso Gournià lo inducono ad assegnare a Creta una parte predominante nella primitiva industria dei metalli. La diffusione dei metalli ha perciò seguito una via inversa a quella che si ritiene la via degli Arii dal nord verso il sud (*Memorie della R. Acc. dei Lincei*, 1907, *Cl. di Sc. Morali*, serie V, vol. XII, p. 479).

Incisioni rupestri in Liguria. — Il Bicknell continua a raccogliere ricca messe di figure scolpite sulla roccia nelle alte valli delle Alpi Marittime. Notevoli figure di animali, umane, di aratri, di mostri, di armi, la riproduzione esatta dell'orma di un piede umano, ecc. (in *Atti Soc. Ligustica di Sc. Nat.*, XVIII).

Le origini dell'età del ferro. — In una comunicazione fatta al congresso di Gand il Montelius fa rilevare, che l'introduzione della suppellettile di ferro nel mondo antico è piuttosto recente, e che l'uso di essa si è rapidamente esteso. Non prima del XII secolo può provarsene l'uso in Egitto, anche più tardi se ne hanno documenti per la Mesopotamia, e vice-

versa circa il 1000 il ferro appare già al nord delle Alpi. La questione del luogo dove siasi scoperto il ferro, resta per ora senza decisiva risposta. (Montelius, *Les débuts de l'âge du fer*).

Intorno all'origine della civiltà della prima età del ferro in Italia. — In cinque pagine il Colini espone sommariamente, quali siano le sue idee su questa origine. La civiltà del ferro in Italia si svolse da quella del bronzo rappresentata nella valle padana e nei paesi subalpini da palafitte e terremare. Nel versante adriatico a S. di Bologna i gruppi più importanti dell'età del bronzo sono costituiti da fondi di capanne e da caverne che debbono riferirsi a discendenti di neolitici venuti a contatto coi popoli delle palafitte e con la loro civiltà.

La persistenza di genti litiche durante l'età del bronzo spiega gli elementi neolitici nel materiale archeologico della prima età del ferro. Anche l'ossuario tipico villanoviano di cui le forme primigenie si hanno nei vasi biconici delle terremare e nei cinerari di Timmari in Basilicata potrebbe essersi esteso dal sud al nord, non essere importato d'oltre Alpe. Le popolazioni dell'età del bronzo, scendendo in Italia dal nord, poterono svolgere una civiltà più alta nell'Italia centrale e meridionale, e questo sia per ragioni geografiche, sia per la preesistenza di ricche popolazioni neolitiche ed eneolitiche, sia finalmente per i più facili contatti con le civiltà del Mediterraneo Orientale (in *Bull. di Paletnologia Italiana*, 1908, p. 35).

La prima età del ferro nell'Italia meridionale. — Il Peet riassume lo stato delle nostre cognizioni sulla prima età del ferro nell'Italia meridionale. Accetta di pieno accordo col Quagliati e col Pigorini la relazione strettissima della stazione dello Scoglio del Tonno presso Taranto con le terremare emiliane, e della necropoli di Torre del Mordillo con le necropoli villanoviane. La via per cui queste influenze o queste popolazioni terramaricole possono essere passate, non è quella del versante adriatico, dove la civiltà dell'età del ferro (tipo Novilara) si differenzia assai dalla terramaricola. L'A. crede poco anche a influenze laziali in Campania, e si sforza di cogliere le differenze tra il materiale laziale e il campano. La immigrazione dei terramaricoli a Taranto è perciò un fatto isolato. Il materiale campano presenta invece tracce di relazionì con la civiltà tipo Novilara che si estende sino ad Alfedena, ma non dipende da questa civiltà, sibbene da sopravvivenze neolitiche e da influenze egee.

La prima civiltà del ferro nell'Italia meridionale ha pertanto poco da fare con gli Italici e con l'Italia settentrionale (tranne il caso di Taranto) e si sviluppa piuttosto sotto l'influenza della Grecia e della Sicilia. (*The early iron age in south Italy* in *Papers of the Brit. School at Rome*, IV, p. 285).

Nuove tombe atestine. — Sono state rinvenute tombe del secondo e terzo periodo al piede del Colle del Principe immediatamente sopra Este con vasi di terra nera o a fasce colorate, decorati talora con borchiette di bronzo, ciste cordonate di bronzo, spada ad antenne, ascia ad alette, fibule, ecc. Rammentiamo con lode la generosità del cav. Benvenuti proprietario del terreno ove si è fatto lo scavo, che continuando le nobili tradizioni della sua famiglia più volte benemerita delle antichità atestine, ha donato tutto il materiale nuovamente rinvenuto al museo della sua città. (Alfonsi in *Not. Scavi*, 1907, p. 153). Altre due tombe con bronzi e fittili furono rinveute a Baone (id. ibid,, 1908, p. 97).

Le necropoli arcaiche di Bologna. — Della prima relazione sugli scavi intrapresi a Bologna dalla Scuola Francese diede già conto ai nostri lettori il prof. Nogara (*Ausonia*, I, p. 123). Il Grenier pubblica ora un secondo rapporto

[illegible], 1907, p. 325) in cui dopo aver esposto più ampiamente i risultati dei suoi primi scavi del maggio-giugno 1906, tratta dei nuovi scavi eseguiti nel luglio e nel settembre. Questi furono condotti nel fondo Reggiani contiguo a quello Benacci, e nel fondo Meniello a oriente del terreno Arnoaldi, terreni già noti per i precedenti scavi. Dal fondo Reggiani si ebbero cinque tombe a inumazione, mentre il prossimo predio Benacci non ne aveva date che a cremazione. Le tombe erano poverissime, e l'A. esita ad assegnar loro una data, tranne per una che è di carattere nettamente etrusco con vasi del v sec. Nel terreno Meniello, e in un saggio praticato in altro terreno Ruggeri, si rinvennero diciassette tombe, di cui solo tre a inumazione, molto povere; delle altre a cremazione che hanno dato materiale dell'ultimo periodo villanoviano (tipo Benacci II e Arnoaldi) sono a più alto livello, e sembrano alquanto più recenti quelle con dolio, a paragone di quelle in cui l'ossuario è deposto nella nuda terra.

Le tombe del saggio Ruggeri dovrebbero segnare, secondo i rapporti del Brizio, un'estremità occidentale della necropoli villanoviana; poco oltre un fossato in direzione S. N. separerebbe queste tombe e quelle del terreno Arnoaldi dalla necropoli etrusca. Ammettendo questa limitazione del sepolcreto villanoviano dovuto allo stabilirsi delle prime tombe etrusche, si troverebbe giusto, che i villanoviani abbiano dovuto sovrapporre le loro tombe più recenti a dolio alle più antiche, e le tombe a dolio potrebbero allora datarsi alla seconda metà del vi secolo. Lo studio del materiale rinvenuto favorisce per l'A. l'ipotesi che fa i Villanoviani diversi affatto dagli Etruschi, specialmente per la povertà delle tombe più antiche che non dimostrano quasi affatto influenze di commerci stranieri, e la ricchezza delle altre fornite di materiale dell'Egeo. Le conclusioni non sono e non possono essere definitive; più ampii scavi si richiedono, specialmente nella regione a sud della strada S. Isaia, dove potrebbero forse osservarsi fatti decisivi per la questione così discussa della separazione tra i due sepolcreti villanoviano ed etrusco.

I sepolcreti di Novilara (Ancona). — Il professore Sergi dallo studio antropologico dei resti umani trovati in quei sepolcreti è indotto a ritenere d'origine mediterranea e precisamente tardo-micenei gli umati di Novilara. (*Atti della Soc. Rom. di Antropol.*, 1907, p. 120).

Fondi di capanne dell'età del ferro presso Urbino. — Si tratta dei resti di un villaggio di capanne dell'età del ferro, tarda persistenza di costumi neolitici non nuova nel Piceno. (Rellini, in *Bull. Pal.*, 1907, p. 23).

Tomba arcaica di Rusellae. — Parte del corredo potè ricuperarne l'ispettore A. Pasqui. L'oggetto più notevole è una grande ascia ad alette di rame, decorata, e con lama tanto ampia e sottile che mostra all'evidenza di non aver mai servito come utensile, ma solo come oggetto simbolico o votivo. (Pasqui, in *Notizie Scavi*, 1907, p. 315).

Necropoli di Tarquinii. — Nuovi scavi condotti in più riprese dal 1904 al 1906 hanno rimesso in luce molte tombe di quella inesauribile necropoli. Centodieci tombe ha dato il Poggio dell'Impiccato, settantotto Poggio di Selciatello e duecentoquattro Poggio di Selciatello Sopra. Tutte le tombe, tranne appena nove, erano a cremazione delle forme consuete, a pozzetto, a custodia di nenfro, a ziro. Gli ossuari hanno in genere la solita forma biconica, e sono coperti da ciotole, da modelli in terra di elmi crestati o a calotta sferica, in due casi da veri e propri elmi di bronzo. Due esempi molto interessanti si ebbero di ossuari a forma di capanna. Di suppellettile accessoria si ebbero vasetti d'impasto bruno delle solite forme, tazze di bronzo fatte di più

pezzi inchiodati, un cinturone di bronzo, rare armi tra cui una bella daga di bronzo, rasoi a forma lunata, fibule ad arco semplice, ingrossato, a sanguisuga, serpeggiante tutte in bronzo. Due fibule, alcune laminette e bulle e altri minuti oggettini d'ornamento sono d'oro o di bronzo placcato in oro. In ferro si ebbero poche armi (lance e pugnali) e alcune fibule. Notevoli anche una piccola ascia di pietra forata a uso d'amuleto, e resti di una piccola quadriga fittile. Il materiale rinvenuto è tutto al Museo archeologico di Firenze. (Pernier, in *Not. Scavi*, 1907, p. 43, 227, 321).

La tomba Regolini-Galassi (Cervetri). - Il Pinza ha rinvenuto tra i documenti del Camerlengato nell'Archivio di Stato in Roma un incartamento contenente gli atti relativi al permesso di scavo, all'esercizio del medesimo, e alla vendita al Museo Gregoriano di tutti gli oggetti raccolti a Cervetri (località *il Sorbo* e *la Vignaccia*) negli scavi ivi compiuti dal Regolini e dal Galassi negli anni 1836-1837. Questi documenti permettono di ricostituire i corredi di quell'insigne gruppo di tombe, di cui solo alcuni oggetti erano stati più volte pubblicati, ma sempre poco esattamente riguardo alla provenienza. Inoltre potendosi stabilire da alcune parole del Canina, che nelle tombe si erano ritrovati dei vasi e dei frammenti fittili rimasti molto probabilmente abbandonati, il Pinza ottenne di far di nuovo sterrare il sepolcro, ricavandone non spregevoli avanzi e dati importanti sull'architettura della tomba. Di tali ricerche d'archivio e di terreno il Pinza dà conto in *Not. Scavi*, 1906, p. 331 e in *Römische Mittheilungen*, 1907, p. 35. Presto il Nogara e il Pinza daranno la pubblicazione definitiva delle tombe di Cervetri e del restante materiale preistorico del Museo Gregoriano.

Necropoli di Terni. — I lavori di sterro e di ampliamento che si vanno compiendo in servizio dell'Acciaieria, hanno più volte posto alla

luce nuclei importanti di tombe appartenenti alla ricca e grandiosa necropoli ternana dell'età del ferro. Disgraziatamente troppo spesso non si è tenuto nessun conto delle scoperte, e le suppellettili rinvenute in parte sono state fracassate, in parte trafugate dagli operai, in parte donate a visitatori illustri dell'Acciaieria. Gl'ispettori Pasqui e Lanzi riuscirono a salvare parte del materiale e a raccogliere delle notizie che pubblicarono più di una volta nelle *Not. Scavi*. In questo stesso periodico è pubblicato ora un ulteriore rapporto che si riferisce a scavi del 1887, del 1904 e del 1905. Nell'ultima campagna del 1905 sedici tombe furono potute esplorare sotto la vigilanza dei due ispettori. Le tombe sono a fossa e con cadaveri inumati, le più antiche con un tumulo di ciottoli, le più recenti circondate da un circolo di pietre. Una delle fosse presentò un raro esempio di cadavere cremato, e deposto nella tomba senza raccogliere le ceneri in un vaso. In un'altra fossa era collocato ai piedi del cadavere inumato un dolio con le ceneri di un cadavere cremato, secondo ogni probabilità tolto da una tomba a pozzo disfatta e religiosamente riposto nella nuova fossa, come fu più volte osservato. Nella suppellettile si distinguono specialmente i bronzi ricchi ed abbondanti, vasi, spade, pugnali e oggetti d'ornamento, estremamente rari sono invece i vasi dipinti protocorintii e corintii. (*Not. Scavi*, 1907, p. 595).

Necropoli dell'età del ferro presso Albate (Como). — Alcune tombe recentemente scoperte di questa necropoli illustra il Baserga attribuendole a un periodo anteriore alla grande invasione gallica nella valle padana. (In *Riv. archeol. della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 83).

Necropoli di Pianezzo. — Segnaliamo un notevole studio riccamente illustrato del nostro socio dott. Antonio Magni su questa necropoli che ha dato abbondante suppellettile di

[illegible] è di tipo gallico, e le cui tombe più antiche possono rimontare circa al V secolo a. C. (In *[illegible] della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 3).

[illegible]. — Una incinerazione di Barzio conteneva due vasi, una scodella e un vaso a trottola o falsa pisside come propone di chiamarlo l'editore, due lance, un coltellaccio e un *forfex* forse da tosar cavalli quale si ritrova nelle tombe barbariche. (Patroni, in *Riv. archeol. della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 121). Altre di Lovere sono di età gallo-romana. (Id., in *Not. Scavi*, 1908, p. 1).

Spade galliche. — Una spada di ferro con impugnatura di bronzo in forma di figurina umana, trovata a Rogoredo, pubblica il Castelfranco che la confronta con altri esemplari simili italiani e stranieri del primo periodo La Tène (In *Riv. archeol. della prov. di Como*, fasc. 53-55, p. 101).

Statuine d'arte sarda. — Il Taramelli pubblica due importanti figurine sarde: un suonatore di corno, proveniente insieme a un pugnale di bronzo da un nuraghe presso Genoni, e un suonatore di doppia tibia trovato a Ittiri. Quest'ultimo presenta in modo molto netto caratteri di ermafroditismo, particolare d'alto interesse per le concezioni religiose dei Sardi primitivi, e che può trovar riscontro in altre religioni preelleniche del Mediterraneo. (*Not. Scavi*. 1907, p. 352).

Le «arma heroum» di Svetonio e la primitiva imagine di Giove Feretrio. — Il Pinza, dopo aver provato, e mi pare con ogni ragione, contro il Reinach, che le *arma heroum* ricordate da Svetonio come raccolte da Augusto nella sua villa di Capri possono benissimo essere state armi primitive di pietra, emette l'opinione che il *lapis silex* conservato nel tempio di *Iupiter Feretrius*, e di cui i Feciali si [illegible] per [illegible] sia stata un'arma di pietra. L'A. ricostruisce poi la primitiva imagine del dio sull'acconciatura del *pater patratus* che lo rappresentava, e attribuisce a fonti greche postaristoteliche l'opinione che identifica le armi di pietra con le ceraunie. (*Rendic. dei Lincei*, 1907, p. 491).

Pittura corporale e tatuaggio in età preistorica. — Buon articolo del Dechelette che riassume i fatti già noti relativi a questi usi, e ne segnala dei nuovi in Francia e in Grecia. (*Revue Archéol.*, 1907, I, p. 38).

Liguri e Sabini nella Roma primitiva. — Le lunghe lotte fra patrizi e plebei in Roma sono dovute, secondo il Ridgeway a diversità di razza; i plebei sarebbero gli antichi abitatori del Lazio d'origine ligure, i patrizi sarebbero i Sabini conquistatori. Le prove dell'origine sabina del patriziato si avrebbero 1) nell'essere sabine le divinità cui servivano i tre flamini patrizi *Dialis*, *Martialis* e *Quirinalis*; 2) nell'essere attribuita al sabino re Numa (certamente sabino pel suo cognome *Pompilius* da *pompe*) l'introduzione del matrimonio per *confarreatio* che è la forma di matrimonio in uso presso i patrizi; 3) nell'uso della cremazione che sussiste in Roma accanto all'inumazione, e che è probabilmente il rito patrizio, praticato dagli Appi Claudii patrizi e discendenti dal sabino Attus Clausus; 4) nell'uso dello scudo rotondo cui l'A. ascrive origine umbra ed europea per la parte patrizia dell'esercito (cavalieri e prima classe) e dello scudo oblungo d'origine mediterranea nelle altre classi. Il latino sarebbe essenzialmente la lingua dei plebei, cioè il ligure con qualche elemento sabino; l'antico ligure sarebbe perciò una lingua indoeuropea e perfettamente nota. (*Who were the Romans?* in *Proceedings of the Brit. Academy*, 1907).

Scavi del Palatino. — La prima relazione di D. Vaglieri su questi scavi (*Not. Scavi*, 1907, p. 185) è riassunta da G. Gatti (*Bull. Comu-*

nali, 1907, p. 202), ed esaminata e discussa da L. Pigorini (*Rendiconti dei Lincei*, 1907, seduta del 17 novembre). Seguono relazioni del Vaglieri in *Not. Scavi*, 1907, p. 444-520; la scoperta dei resti di una possiblie tomba a camera e messa in rapporto col mito della *casa Romuli* (cfr. anche *Rendic. Lincei*, 1908, p. 201).

Trovamenti minori, accidentali, di pubblicazione provvisoria. — Strumenti di pietra e fittili neolitici nelle isole Tremiti (Squinabol, *Bull. di Pal.*, 1907, p. 1; la collezione per dono dell'autore è nel Museo preistorico di Roma); suppellettile dell'età del bronzo ad Arquà Petrarca (Alfonsi, *Not. Scavi*, 1906, p. 353), asce di bronzo ad alette e a cannone da Sesto al Reghena e da Travesio (Bertolini, ibid. 1906, p. 428), una cuspide di freccia di silice rivestita di lamina d'argento in una tomba dell'età storica a Palestrina (Vaglieri, ibid., 1907, p. 20), bronzi ornamentali siculi a San Cataldo (Orsi, ibid., 1907, p. 489), ascia di basalte, avori e frammenti fittili a Centuripe (Orsi, ibid., p. 493), fondi di capanne con materiale litico e fittile a Baone, prov. di Padova (Alfonsi, ibid., p. 499), vasi laziali della prima età del ferro e frammenti di un cinturone da Roma (Vaglieri, ibid., p. 511), fittili e bronzi tra cui una bella paletta sacrale a Cerea, provincia di Verona (Gerola, in *Madonna Verona*, 1908, p. 43), armi litiche in Basilicata e nel Beneventano (De Blasio, in *Riv. it. di Sc. naturali*, 1908, fasc. 3-4).

— Segnaliamo con soddisfazione che il Ministero di pubblica istruzione ha acquistato per il Museo Preistorico di Roma la raccolta Cavalletti, ricca di importanti corredi funebri laziali con una bella serie di urne a capanna provenienti da Grottaferrata (cfr. Colini, in *Not. Scavi*, 1902, p. 135), per il Museo archeologico di Firenze tutto il materiale proveniente dai nuovi scavi di Tarquinia, di cui abbiamo detto sopra, e per il Museo Nazionale di Villa Giulia la ricchissima suppellettile proveniente

da tombe prenestine già conservata dai principi Barberini nella loro biblioteca. E a questo proposito non si può non deplorare un malinteso senso di orgoglio che spinge i nostri patrizi a tentar di nascondere in ogni modo le alienazioni degli oggetti artistici e archeologici di loro proprietà, non rivolgendosi mai direttamente allo Stato, ma valendosi di mediatori, di sensali, di commercianti, costringendo così lo Stato ad acquistare a prezzi notevolmente alti, non di rado essendo causa indiretta di emigrazioni e dispersioni d'opere e d'arte, e quasi sempre restando ingannati.

R. Paribeni.

SCULTURA GRECA.

Terrecotte arcaiche di Beozia e di Creta. — Due figurine in piedi e una seduta con un bambino in braccio provenienti dalla Beozia, un gruppo di due cavalli e conduttore e una figura di cavaliere provenienti da una tomba presso Retimo in Creta sono illustrate da E. S. Forster (Edw. S. Forster, *Terracottas from Boeotia and Crete*, in *Journal of Hellenic Studies*, 1907, pp. 68-74).

Statuetta femminile arcaica. — Il Museo di Auxerre possiede una statuetta femminile arcaica, d'ignota provenienza, che M. Collignon toglie dall'oblìo. La statuetta in calcare grigio-giallastro s'innalza su uno zoccolo quadrato tutto unito e misura in complesso m. 0.75: rappresenta una donna in piedi colle gambe giunte, chiuse nel vestito aderente come in una guaina, il braccio sinistro disteso lungo il corpo e il destro riportato al seno colla mano aperta. La mancanza di qualsiasi attributo fa riconoscervi piuttosto che una dea una semplice orante. È il solito tipo delle figure a forma di *xoanon*, ma in questo tipo generale essa si afferma, per le caratteristiche

[illegible] e acconciatura del volto, con tratti particolari, che possiamo dire di stile cretese. Essa offre un nuovo e prezioso esemplare dell'arte di quei « Dedalidi » che, secondo le testimonianze antiche, sono stati i maestri degli artisti peloponnesì. Per la data può risalire al primo quarto del VI secolo (M. COLLIGNON, *Statuette féminine de style grec [illegible] Musée d'Auxerre*, in *Revue archéologique*, 1908, I, pp. 153-170, t. X).

Un piccolo modello di una statua di Apollo arcaico è stato trovato a Dionyso sul versante settentrionale del Pentelico. Esso corrisponde per tipo e proporzioni esattamente ad una statua di Apollo abbozzata trovata nel 1898 nella miniera di Stamato-Vuni sul medesimo versante del Pentelico. Il Nicole, a cui dobbiamo la pubblicazione, crede che la statuetta sia precisamente il modello della statua grande, la quale quindi non sarebbe che una copia meccanicamente ingrandita. Così noi veniamo a conoscere che le officine di Atene mandavano alle miniere dei modelli campioni secondo i quali gli scalpellini abbozzavano le figure grandi. Fino a qual grado l'artista lasciasse il lavoro all'operaio non sappiamo (G. NICOLE, *Maquette d'Apollon archaïque*, in *Rev. arch.*, 1908, I, p. 40-42).

I rilievi di Taso, rappresentanti l'uno Herakles inginocchiato che tira d'arco e l'altro, perduto e conosciuto solo da un disegno, un corteo bacchico, decoravano, secondo ricerche fatte da W. Deonna, l'uno il lato destro, l'altro il lato sinistro, di una delle porte della città di Thasos. Così viene confermata un'ipotesi emessa già da G. Mendel (*Bull. de Corr. hell.*, 1900, p. 564, 1903, pp. 391-393) in base all'analogia colla decorazione a rilievo di un'altra porta di Thasos e ad un'iscrizione, che menziona Herakles e Dionysos come protettori della città, trovata nel medesimo posto dove furono trovati i due rilievi (W. DEONNA, *Les reliefs thasiens d'Heraklès et de Dionysos*, in *Rev. [illegible]*, [illegible], I, pp. [illegible]).

Testa di ragazzo nel Museo Civico di Bologna. — Il Ducati pubblica una testa in marmo di ragazzo che un moderno cappuccio con ali ha trasformato arbitrariamente in Ermete. L'originale doveva essere in bronzo e per lo stile la testa prende posto nella serie delle opere di transizione dall'arcaismo delle guerre persiane al culmine dell'arte fidiaca e policletea. L'A. trova strettissima parentela tra questa testa e quella dello Spinario capitolino, ma, ammettendo come data dello Spinario il decennio tra il 460 e il 450, riporta la testa al decennio anteriore, al 470-460. Dalla menzione dello Spinario prende occasione per discutere della posizione che ad esso spetta nell'arte del V secolo e per parlare dell'influenza peloponnesiaca sull'arte attica dell'arcaismo maturo. E all'arte attica attribuisce anche la testa di Bologna in cui crede che si abbia a vedere non un Ermete, ma un Eros o un ragazzo mortale. (P. DUCATI, *Testa di ragazzo del Museo Civico di Bologna*, in *Römische Mitteilungen*, 1907, pp. 207-215, tt. V-VI).

Per i frontoni del Partenone. — Partendo dall'idea che la figura di Nike che prima comunemente si poneva nel frontone orientale debba invece porsi nel frontone occidentale e sia propriamente la figura che nel disegno attribuito al Carrey si trova dietro Poseidon, e d'altra parte riconoscendo necessaria la presenza di una figura di Nike tanto nell'uno quanto nell'altro frontone, per indicare nell'un caso la gioia per la nascita della dea, nell'altro l'esito della contesa, C. Smith fa l'ipotesi che in tutti e due i frontoni una piccola figura di Nike volante, probabilmente in bronzo, occupasse l'asse del frontone in atto di rivolgersi verso Athena. L'A. trae ad appoggio della sua ipotesi delle scene di vasi attici che mostrano evidentemente un'influenza ricevuta dalle sculture del Partenone. (C. SMITH, *The central Groups of the Parthenon Pediments*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1907, pp. 242-248).

Nuove aggiunte alle sculture del Partenone. — Tra i frammenti conservati nel Museo dell'Acropoli si è ritrovato il collo e la parte posteriore della testa elmata dell'Athena del frontone occidentale, di cui finora si conservava soltanto la parte superiore del torso al British Museum. Questa scoperta era stata fatta dal Prandtl e viene riferita anche dallo Smith. Lo Smith ha poi ritrovato tra i frammenti del British Museum la testa del Lapito della metopa XXVII della metà orientale del lato meridionale del Partenone (C. SMITH, *Recent Additions to the Parthenon Sculptures*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 46-48, t. XXV).

Il trono dello Zeus di Olimpia. — Sulla guida del testo di Pausania l'A. discute sulla posizione dei κανόνες, κίονες, ἑρύματα del trono, e cerca di stabilire la disposizione delle pitture di Panainos (H. G. EVELYN-WHITE, *The Throne of Zeus in Olympia*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 49-55).

Per l'interpretazione del fregio occidentale del Heroon di Gjölbaschi-Trysa sono portati nuovi argomenti di F. Köpp. Egli cerca di dimostrare che le tre scene in cui si divide il fregio, battaglia che un esercito sbarcato dalle navi conduce verso una città fortificata sul colle, assalto alle mura di questa città, Amazonomachia, non possono riferirsi, come voleva il Benndorf, all'Aithiopis, ma riguardano piuttosto episodî del mito di Bellerofonte, di quell'eroe che era legato alla storia della Licia. L'Amazonomachia è quindi quella di Bellerofonte, la difesa della città è quella che l'eroe avrà compiuto per la città di Jobates e di cui deve essere stato appunto premio la figlia del re, la battaglia presso le navi da parte di un esercito sbarcato doveva appunto ricollegarsi a questo assedio. Per quanto non abbiamo a favore di tale interpretazione alcuna fonte letteraria essa è quella che meglio si adatta al linguaggio figurato dell'opera, perchè tanto nella battaglia presso le navi quanto nell'assedio della città abbiamo elementi che mostrano che gli assalitori saranno respinti e che la città sarà libera, ciò che invece non si adatta al mito troiano (F. KOEPP, *Zum Westfries des Heroon von Gjölbaschi*, in *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Instituts*, 1907, pp. 70-77).

Una nuova replica dell'Eirene di Kephisodotos fu trovata nel 1904 a Villa Patrizi fuori Porta Pia ed è ora a New-York. La statua è acefala e manca della parte che sorreggeva il bambino Ploutos. L'esecuzione artistica è buona, la tecnica dei pezzi riportati accenna a lavoro greco piuttosto che a copia romana (L. MARIANI, *L'Irene di Villa Patrizi*, in *Bull. della Comm. arch. com.*, 1907, pp. 20-33, t. V).

Una statua di Athena del principio del IV *secolo* è illustrata da L. Mariani. Questa statua fu trovata nel 1885 nell'area del Castro Pretorio e, conservata nell'Antiquarium comunale all'Orto Botanico, aveva dapprincipio ricevuto l'aggiunta di una testa non sua. Cercando tra i pezzi di scultura del Museo per trovarle una testa più adatta, il restauratore D. Bernardini le aveva accomodato una testa dall'elmo corinzio che il Mariani ha potuto dimostrare essere veramente quella che le apparteneva. La figura in marmo pentelico è alta m. 2.20, ed è di proporzioni alquanto più slanciate delle comuni. La Dea veste il peplo cinto al disopra dell'apoptygma e porta appoggiata alle spalle una chlaina che discende sul davanti, ha elmo corinzio, un'egida piccola a collare, e colla sinistra imbracciava probabilmente lo scudo. La statua aveva delle aggiunte in metallo (cresta dell'elmo, visiera e serpentelli dell'egida). Il peplo per la sua forma tradizionale potrebbe indurre in inganno nel giudizio dello stile e del tempo di questa scultura, ma le proporzioni snelle, il tipo del volto e altri particolari sono sufficienti ragioni per ritenere l'originale di questa statua un'opera attica del

[illegible] l'originale era in bronzo e questa replica in marmo ha non pochi indizî di lavoro greco, forse contemporaneo o non molto posteriore all'originale: tra questi indizî si hanno da porre la tecnica dei pezzi riportati con cui sono lavorate alcune parti della statua, e le aggiunte metalliche. Che questa statua di Athena debba attribuirsi alla scuola attica della prima metà del IV secolo lo prova il confronto con opere affini, l'Artemide del Braccio Nuovo, ora nella Galleria dei Candelabri, l'Isis di Beirut a Berlino, l'Apollo Pizio di Gortyna e l'Athena Woburn Abbey. L'Athena dell'Antiquarium si ispira adunque a modelli di Fidia e della sua scuola. Caratteristico è l'elmo corinzio che si preferisce all'attico già dai contemporanei di Fidia, e ancor più caratteristica è la chlaina sulle spalle che dà alla figura una certa aria di spigliatezza. Ora l'Athena dell'Antiquarium ha il suo perfetto corrispondente nella figura di Athena di un rilievo di decreto del 323 a. C. trovato presso Atene per la strada al Pireo. In questo rilievo Athena è rappresentata insieme a Zeus e secondo l'Arndt le due figure rappresentano lo Zeus Soteir e l'Athena Soteira, gl'idoli del tempio sul mercato del Pireo. Se quest'Athena del Disoterion del Pireo ricordata da Pausania va identificata con un'Athena del Pireo, opera dell'artista Kephisodoros ricordata da Plinio, e se il nome Kephisodoros in Plinio va corretto in Kephisodotos, si potrebbe credere di aver ritrovato nell'Athena dell'Antiquarium una opera di Kephisodotos il vecchio, padre di Prassitele. Per ciò che riguarda lo stile, Kephisodotos, a quanto possiamo giudicare dal suo gruppo dell'Eirene con Ploutos, appare un'artista eclettico che per alcune qualità si ricollega all'arte di Fidia, per altre prelude a quella di Prassitele. Ora questo medesimo carattere troviamo nella nostra Athena, giacchè il corpo è costruito su base fidiaca e la testa ha tratti di stile più evoluto. Ciò che invece contrasta collo stile di Kephisodotos sono le proporzioni troppo slanciate, ma conosciamo troppo poco lo stile di quest'artista perchè ciò possa valere ad infirmare la congettura (L. Mariani, *La Pallade del Castro Pretorio*, in *Bull. della Comm. arch. Com.*, 1907, pp. 1-20, tt. I-IV).

Una statua da una tomba attica. — Dopo aver accennato al costume in uso in Grecia di innalzare statue sulle tombe e aver ricordato gli esempî principali da noi conosciuti, E. A. Gardner illustra una figura femminile ammantata appartenente alla collezione del duca di Sutherland a Trentham, ora passata al British Museum, che egli ritiene appunto una figura funeraria attica, probabilmente proveniente dal cimitero del Ceramico in Atene, da riportarsi per lo stile al principio del IV secolo. Essa preannuncia in alcuni elementi l'arte prassitelica (E. A. Gardner, *A Statue from an attic Tomb*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 138-147, tt. XXVII-XXIX).

Ancora sulla Pseliumene di Prassitele. — Il Furtwängler riferendosi alla congettura di F. Poulsen (vedi *Ausonia*, 1907, c. 41), il quale ritiene che la *Pseliumene* di Prassitele presentasse la Dea in atto di togliersi un braccialetto, osserva che la Venere Montalvo, in cui il Poulsen ha veduto riprodotto il motivo della statua prassitelica, è una copia moderna (probabilmente del XVIII secolo, forse del XVI o del XVII) dalla Venere dei Medici, respingendo così l'identificazione di L. A. Milani di questa statua, che sembrava esistere nel cortile del Palazzo Montalvo dal 1739, con la Venere menzionata nel 1591 al Palazzo Visacci e con una Venere descritta nel 1357 da Benvenuto da Imola. Il Furtwängler poi pensa che la *Pseliumene* fosse una semplice Afrodite, alla quale un braccialetto assai visibile aveva fatto dare questo nome senza per altro che la Dea fosse nell'atto di metterselo o di toglierselo. (A. Furtwaengler, *Sur la Psélioumène de Praxitèle*, in *Rev. arch.*, 1907, II, pp. 19-20).

Intorno alla Venere d'Agen. — Dopo una raccolta di notizie intorno al luogo e alla data di ritrovamento e alle peripezie dell'acquisto di questa statua che adorna il Museo Municipale di Agen, S. Reinach discute e respinge i tentativi di restaurazione del motivo che ne sono stati fatti (Hebe con coppa; Afrodite che si acconcia i capelli colla destra tenendo uno specchio nella sinistra; Afrodite che si acconcia i capelli con ambedue le mani) e pensa piuttosto che essa dovesse avere il braccio destro abbassato e portato verso la parte mediana del corpo per trattenere il vestito ed impedirgli di scivolare. Di tre frammenti trovati nello stesso luogo della statua uno, un frammento di braccio sinistro, si adatta perfettamente ad essa e, poichè porta nella parte interna la traccia indiscutibile di un boccolo di capelli, mostra che la mano sinistra invece di uno specchio stringeva un ricciolo che discendeva più in basso del seno, il secondo, una testa assai mutilata, si riadatta sufficientemente alla statua, per quanto forse potesse appartenere ad una seconda statua, il terzo, un occipite con capelli, apparteneva certamente ad un'altra statua. La statua di Agen per la disposizione del panneggiamento e per il movimento del corpo ha suggerito sin dalla scoperta raffronti coll'Afrodite di Milo. Per il Reinach l'Afrodite di Agen è una copia libera da un originale in marmo della scuola di Prassitele, non anteriore quindi alla seconda metà del IV secolo a. C. (S. Reinach, *La Vénus d'Agen*, in *Rev. arch.*, 1907, I, pp. 360-376, t. II; II, pp. 295-303).

La statua di Anzio. — E. Loewy pubblica la conferenza che egli disse nella sede dell'Associazione Artistica Internazionale di Roma il 30 maggio del 1907 dopo che era stato dato l'annunzio dell'acquisto della statua da parte dello Stato. L'A. dopo aver riferito intorno al suo ritrovamento e aver descritto e interpretato la figura in tutti i suoi elementi costitutivi, additando particolarmente il ritmo di contrasto con cui è costruita, cerca di determinare il soggetto. Non crede la figura nè una potessa, nè una guidatrice di un coro di vergini, nè una profetessa ministra di Apollo, nè una Sibilla, nè una sacerdotessa, nè una ierodula, ma la ritiene piuttosto immagine di una vergine purificatrice, delegata a intercedere presso la divinità. A questa sua funzione farebbero pensare la veste cinta e sollevata e i capelli annodati come di chi discende nell'acqua, l'incensiere, il lauro o l'olivo, la benda di lana di significativa larghezza che porta sul vassoio. Per ciò che riguarda lo stile il Loewy pone in luce nel panneggiamento, nel ritmo di posizione, nella caratteristica dell'età giovanile, nell'acconciatura dei capelli, nella forma e nell'espressione del volto gli elementi prassitelici. Pur senza fare decisamente il nome di Prassitele, giacchè in più di un particolare del viso, dei capelli, del vestito, delle proporzioni la statua d'Anzio denota un sentire, un gusto, uno stile alquanto più progredito che non si ritrova nelle creazioni di scalpello prassitelico finora accertate, il Loewy riconnette la statua alla cerchia prassitelica, tanto più che scolari e seguaci di Prassitele ripetono soggetti affini, sacerdotesse, donne sacrificanti ed adoranti. Se la statua si dovesse aggiungere al patrimonio sicuro del maestro essa rivelerebbe un lato nuovo e non il meno profondo della sua arte. E. Loewy, *La statua di Anzio*, in *Emporium*, agosto 1907, pp. 1-10.

Alcuni mesi dopo il lavoro del Loewy è apparso sul medesimo soggetto uno studio postumo di A. Furtwängler. L'A. che conosceva la statua dal 1899 e che solo privatamente aveva avuto occasione di esprimere il suo giudizio su di essa considerandola un originale del periodo immediatamente seguente ad Alessandro, torna anzitutto ad insistere sulla sua osservazione altrove già esposta che la fanciulla non porta sul vassoio un rotolo di papiro, ma una benda

[illegible] che quindi deve essere considerata una sacerdotessa e propriamente una giovane fanciulla addetta al culto e rappresentata nell'atto di collocare colla destra qualche granello di incenso sul piccolo *thy-*[illegible] che portava originariamente sul vassoio insieme alla benda. Stilisticamente il Furtwängler riconosce nell'opera i caratteri dell'arte lisippea: evidenti essi sarebbero nel ritmo di posizione delle gambe, nelle proporzioni snelle della figura, nella torsione di lato della parte superiore del corpo, nel motivo del braccio destro ripiegato in modo da tagliare il petto. Alcuni dettagli, come il ricciolo pendente sulla tempia che si ritrova nell'Eros che tende l'arco, opera sicuramente lisippea, come la forma semplice dei sandali che si riscontra nella Menade danzante di Berlino, in cui si vuol vedere la *temulenta tibicina* di Lisippo, richiamerebbero anch'essi all'arte del maestro di Sicione. Passando ad una determinazione più precisa l'A. fa la congettura che nella statua di Porto d'Anzio si abbia la « Epi thyusa » cioè la donna che getta l'incenso sul fuoco, opera di Phanis discepolo di Lisippo, ricordata da Plinio (*Hist. nat.*, XXXIV, 80). E siccome Plinio nella sua menzione la presenta come opera in bronzo, nel caso in cui non si volesse ammettere la precisa identificazione, sarebbe sempre da notare che il soggetto della nostra statua appartiene alla cerchia di Lisippo.

Il Furtwängler chiude il suo articolo con alcune osservazioni estetiche sull'aspetto della figura e soprattutto sul principio dei contrasti secondo cui è costruita, che in parte coincidono [illegible] quelle già fatte dal Loewy. A. Furtwaengler, *[illegible]*, in *[illegible] Kunst*, 1907, II, pp. 1-11.

Un cinghiale in bronzo (l. 1.08, a. 0.798) trovato a Meuzek (Adrianopoli) è entrato a far parte del Museo Imperiale di Costantinopoli. L[illegible] di un[illegible] di lancia sulla spalla sinistra dietro l'orecchio mostra che doveva far parte di un gruppo (o di una semplice caccia o della caccia mitica di Calidone). V'è una certa stilizzazione nella trattazione del pelame e della criniera che fa pensare ad un'arte ancora incapace di afferrare i loro tratti naturalistici. O. Hamdy, *Le sanglier de Meuzek*, in *Rev. arch.*, 1908, pp. 1-3, tt. VIII-IX).

Sculture greche inedite di Musei greci. — Il Deonna riproduce ed illustra: un torso femminile arcaico in tufo del Museo di Tanagra, del tipo della Nikandre di Delos; un frammento di un gruppo in tufo del medesimo Museo, rappresentante un toro atterrato da un leone che richiama il gruppo analogo del Museo dell'Acropoli; una testa di cavallo arcaico, un frammento di un gruppo di un uomo a cavallo di arte posteriore al 480, una figura femminile, forse arcaistica, del tipo delle Korai dell'Acropoli, tutte e tre opere del Museo di Eleusi; altre due figure, anch'esse arcaistiche di Korai del Museo Nazionale di Atene; un alto rilievo rappresentante una Nike drappeggiata nella parte inferiore del corpo, due cippi funerarî sormontati da un casco del Museo di Tebe; e infine una stele funeraria in forma di frontone ad acroterî che porta a rilievo un elmo della medesima forma dei due precedenti e due scudi di forma galata, del Museo di Tanagra. W. Deonna, *Sculptures grecques inédites*, in *Rev. arch.*, 1908, I, pp. 190-204.

Marmi antichi della Collezione Cook a Daughty House, Richmond. — Di questa collezione, che comprende per la maggior parte marmi dei periodi ellenistico e romano (vedi sotto) la Strong menziona come appartenenti al periodo classico: una testa femminile arcaica di arte peloponnesia (480-460 a. C.), di cui esistono repliche in altri musei, tra cui una nel Museo Chiaramonti al Vaticano; una testa elmata di Athena di tipo fidiaco, replica della testa dell'Athena Hope a Deepdene; una stele attica della seconda metà del v secolo in cui Tima-

rete, una fanciulla, presenta un uccellino ad un fanciullo; un rilievo neo-attico di Baccante con timpano; una statua di Apollo del IV secolo che il Furtwängler attribuiva a Euphranor; una statua di Herakles barbato col cornucopia, opera della scuola attica del IV secolo; una statuetta di Zeus o di Asklepios; un busto in porfido di Sarapis; un torso di Satiro, frammento di una replica del famoso satiro della Tribuna degli Uffizî; un torso maschile forse di Herakles dello stile del IV secolo; una statua di Afrodite, la così detta « Venere Mazarino »; un piccolo gruppo di Dioniso che si appoggia al Sileno; un torso e una statuetta di Afrodite; e infine una doppia erma di Dioniso e Alessandro. (E. STRONG, *Antiques in the Collection of Sir Frederick Cook, Bart., at Doughty House, Richmond*, in *Journ. of Hell. Stud.*, 1908, pp. 5-14; tt. I-IX).

Sculture inedite o poco conosciute sono riprodotte da S. Reinach. La prima è una statuetta di Herakles seduto, quasi sicuramente una statua restaurata dal Cavaceppi riprodotta in Clarac, *Mus. de Sculpt.*, I, p. 469 R. Il tipo si ricollega all'Herakles colossale di Lisippo che si trovava in Taranto. La seconda è una statuetta di fanciullo addormentato, tipo di piccolo pescatore che esiste in varie repliche e che appartiene al principio dell'ellenismo. La terza è una graziosa statuetta in bronzo di Herakles in piedi che faceva prima parte della Collezione Rome. È un'opera di stile policleteo e l'A. pensa che sia una replica dell'Herakles giovane di Policleto ricordato da Plinio come esistente in Roma (*Hist. nat.* XXXIV, 56). La quarta statua è il noto guerriero colossale scoperto verso il 1840 nel letto della Voglena davanti a Cilli (Celeia nel Norico). L'interesse di questa statua sta nella sua mescolanza di elementi greco-romani e d'elementi barbari ed è opera del principio del IV secolo d. C. (S. REINACH, *Sculptures inédites ou peu connues*, in *Rev. arch.*, 1908, II, pp. 107-118).

ALESSANDRO DELLA SETA

SCULTURA ELLENISTICA E ROMANA

Il rilievo di Tralles. — L'Engelmann, in base alla analogia di un mosaico di Ostia (v. appresso), respinge l'interpretazione del soggetto di questo rilievo per la punizione di Dirce e ritiene invece che si tratti della scena di sacrificio probabilmente di un toro, che la persona seduta per terra sta per legare all'anello fissato al suolo, presso un altare, che ora è scomparso insieme al resto del rilievo. (R. ENGELMANN, *Le relief de Tralles; lettre à M. S. Reinach*, in *Revue arch.*, 1908, I, p. 9-12).

Marsia. — K. Hadaczek pubblica tre brevi studi, relativi a Marsia:

I. *Sul « Torso » di Belvedere.* Riprendendo il concetto del Sauer che il *Torso* di Belvedere, seduto, secondo quel dotto, su di una pelle di pantera e non di leone, non sia Eracle, crede che sia il caso di riferirlo al ciclo delle figure bacchiche, cioè dei Satiri e dei Sileni, che quegli voleva escludere. L'Hadaczek identifica la figura per Marsia in atto di suonare il doppio flauto, con la testa rivolta verso il gruppo di Apollo e delle Muse, in piedi. Questa identificazione sarebbe appoggiata dalla analogia di alcuni disegni vascolari e soprattutto di una pittura murale pompeiana (HELBIG, *Wandgem.*, n. 224). Anche egli si professa dell'opinione di quelli che credono il *Torso* di Belvedere un'opera originale dell'ateniese Apollonio, che si sarebbe — secondo il loro avviso — inspirato alle grandi opere attiche del IV e del V secolo.

II. *Intorno a un nuovo gruppo di Marsia.* Lo stesso autore crede di aver trovato il tipo di Marsia che dovea far parte del gruppo da lui già in parte ricostruito (cfr. *Röm. Mitt.*, XVII, 1902, p. 173-78), del quale avrebbe pure fatto parte il tipo della Musa di Minturnae. Copia di questa figura di Marsia sarebbe una statua pure del Museo di Zagabria. Una seconda replica si troverebbe in Holkham Hall. Ma

[illegible], p. 3?6, n. 10; Clarac, 724, 1680-E), e una terza nella Villa Borghese, che egli riproduce nel suo scritto. A queste dovrebbero aggiungersi due teste pertinenti ad due sue repliche, una nel Museo Capitolino (Helbig, *Führer*, I, 438) e l'altra nel Museo di Berlino (*Beschreibung der ant. Skulpt.*, 206). Rispetto al tipo, la figura ricorda soprattutto quella del Sileno recante il piccolo Bacco sulle braccia; quanto allo stile, si riconnette coi gruppi dei Galli del donario di Attalo; e per certi particolari della testa con il vecchio Centauro dei due di Papias e Aristeas.

III. *[illegible] di Marsia.* Pure alla punizione di Marsia si riferisce, secondo l'Hadaczek, il rilievo frammentato e rotto in due pezzi, detto della « Sacra conservazione » (Palazzo dei Conservatori). L'Hadaczek inverte la posizione dei due frammenti, in modo da ottenerne la seguente composizione: a sinistra (frammento piccolo), le due figure di Apollo e dello Scita (sotto l'albero di ulivo); segue quella del Sileno, che altro non può essere se non Marsia, in attesa del supplizio; a destra, le figure di Artemis e di Leto. Altre figure di divinità devono supporsi nella parte mancante del rilievo (K. Hadaczek, *Marsyas* in *Jahreshefte des oesterr. Inst.*, X, 1907, pp. 313-326).

L'Ephedrismos di Piazza Dante. — Il Mariani pubblica un grazioso gruppo in marmo, trovato nella località un tempo occupata dagli Orti Lamiani: rappresenta il giuoco dell'*ephedrismos*, eseguito da due fanciulle (entrambe acefale). Il soggetto ci era noto finora soltanto da opere della coroplastica e della pittura; questa è la prima volta che si ritrova in una opera statuaria in grande. L'autore inclina a porre il gruppo in parola nel fiore dell'arte ellenistica e a pensare che il motivo, « colla sua veduta unica, col contorno accidentato e un po' squilibrato e colle sue dimensioni più piccole del vero », sia fatto « per un'altra tecnica che non quella del marmo » (L. Mariani, *L'* ΈΦΕΔΡΙΣΜΟΣ *di Piazza Dante*, in *Bull. della Comm. arch. comun.*, XXXV, 1907, p. 34-40, tav. VI).

Supposto gruppo di Aristonidas. — Il Klein, convinto che l'opera di Aristonidas di cui parla Plinio (*N. H.*, XXXIV, 140), rappresentante Atamante nel momento dopo scagliato in mare il figlio, fosse un gruppo comprendente tutte e due le figure, di Atamante e del morto Learco (cfr. *Gesch. der griech. Kunst.*, III, p. 211 e segg.), crede di aver scoperto un avanzo di questo gruppo, oggi scomparso, riprodotto in un disegno nei *Paradigmata graphices variorum artificum* (tav. 27), di Episcopius. Rappresenta il torso, con la testa, di un giovine morto. L'atteggiamento della testa ricorda quello di Patroclo nel gruppo del *Pasquino*, mentre la testa somiglia a quella dei figli di Laocoonte; ciò proverebbe l'origine rodia del gruppo, nonchè conforterebbe l'ipotesi che si tratti di un'opera del rodio Aristonidas. Altro punto di analogia trova il Klein nel *Gallo* ferito del Louvre; per cui la cronologia sarebbe fissata tra l'epoca del gruppo di Attalo e quella del *Laocoonte*. Quanto alla posizione della figura di Atamante essa non potrebbe somigliare a quella di Menelao, ma sarebbe stata diversa, cioè così come è resa in un bozzetto che egli ha fatto modellare dallo scultore Carlo Wilfert, e che riproduce. A pensare all'atteggiamento delle due figure è indotto dall'analogia di altre composizioni consimili e del Laocoonte. L'opera apparterrebbe alla metà circa del II secolo a C. e sarebbe anteriore al gruppo del *Pasquino*, il cui autore se ne sarebbe servito come di modello per l'opera. La composizione tuttavia troverebbe dei precedenti nel fregio del tempio della *Nike Apteros*, in quello del tempio di Figalia e nell'heroon di Giölbaschi-Trisa. (W. Klein, *Zu Aristonidas*, in *Jahreshefte des oesterr. arch. Inst. in Wien*, X, 1907, pp. 243-50).

Un rilievo a Pola. — Lo Zingerle pubblica un frammento di rilievo del Museo civico di Pola, che sembra facesse parte di un sarcofago, come proverebbe il confronto con altri rilievi affini. Rappresenta una scena di battaglia navale, o piuttosto di fuga sulle navi. L'autore l'identifica con uno degli episodi finali che seguono la battaglia di Maratona. Sia in riguardo alla composizione che ai motivi, risulterebbe una copia romana di un modello ellenistico, in rapporto con la pittura analoga del Pecile. Mediante il confronto con altri monumenti — da un lato un rilievo di Brescia e dall'altro alcuni rilievi di sarcofagi che, secondo il Robert, rappresentano una scena della *Epi-nausi-mache* dell'Iliade — viene alla conclusione che l'artista del rilievo di Pola abbia attinto a due composizioni parallele: l'una rappresentante la battaglia di Maratona (che gli avrebbe fornito il nucleo principale per la sua composizione), l'altra l'*Epi-nausi-mache*, dalla quale avrebbe preso motivi singoli. Ma lo Zingerle si spinge più in là: mettendo in rapporto questa rappresentazione con un passo del sofista Polemone di Laodicea, tenta di identificare persino l'episodio della battaglia. (J. Zingerle, *Relief in Pola*, in *Jahreshefte d. oesterr. arch. Inst.*, X, 1907, pp. 157-168, tav. V).

Sull'ara di Cleomene. — L'Amelung ricorda un altro monumento con analoga rappresentazione (cfr. *Ausonia* I, *Bollettino Bibliografico*, p. 141): un frammento di vaso aretino dell'*Albertinum* di Dresda. (W. Amelung, *Zur Ara des Kleomenes*, in *Röm. Mitt.*, XXII, 1907, p. 333).

Statue di Delo. — F. Mayence e G. Leroux pubblicano una serie di statue in marmo rinvenute a Delo in differenti epoche: 1° una Musa, del tipo della così detta *Polinnia;* 2° una seconda, replica dello stesso tipo, ma non identica; 3° una Musa danzante del noto tipo della così detta *Terpsicore;* 4° una Musa seduta. Seguono altre cinque statue scoperte nel 1905 in una casa a nord del teatro, di uguali dimensioni e di analogo lavoro, probabilmente appartenenti a un gruppo del teatro: 5° Apollo citaredo, mancante di parte del busto con la testa, in piedi ma in atto di riposo; tipo rappresentato da pochi monumenti; 6° Artemide, figura vestita di chitone e di peplo, di un tipo, a giudizio degli autori, quasi affatto nuovo; 7° Leto, riproducente il tipo dell'Eirene di Monaco; 8° una Musa con la nebride; 9° un'altra figura muliebre, che identificano pure per una Musa. Le prime quattro Muse e l'Apollo concordano con le figure analoghe dell'*Apoteosi di Omero* e della base di Alicarnasso, nelle quali l'Amelung e il Watzinger riconoscono riproduzioni delle Muse di Filisco da Rodi. Ma il Mayence e il Leroux escludono che il suddetto tipo di Apollo possa riprodurre la statua analoga di Filisco.

Le sculture di Delo, che secondo gli autori vanno riferite alla fine del II secolo a. Cr. o al principio del primo, rivelerebbero quali fossero le influenze che dominavano nella scultura, a Delo, verso il II secolo; influenze che in parte venivano dalle coste dell'Asia e in parte da Atene. (F. Mayence, G. Leroux, *Remarques sur quelques statues découvertes à Délos*, in *Bull. de corr. hellén.*, XXXI, 1907, pp. 389-419 e tav. XV-XVI).

La rappresentazione dei Galli nell'arte ellenistica. – Una importante pubblicazione è quella del Bienkowski, ove sono raccolte e classificate per tipi tutte le rappresentazioni plastiche dei Galli. Trattandosi di un'opera di mole, è impossibile darne un riassunto; dobbiamo perciò contentarci di riportarne l'indice. Prefazione — I. Le grandi figure attaliche: *a*) le statue e le teste dei Galli pertinenti con certezza alla serie; *b*) i torsi e le teste congetturalmente pertinenti alle opere di Pergamo. — II. Il torso di Delo e le teste di Mykonos e di Gizeh. — III. Le piccole figure attaliche: *a*) le statue dei Galli con sicurezza apparte-

nenti al gruppo; *b*) i torsi e le teste dei Galli verisimilmente appartenenti al gruppo; *c*) i torsi e le teste congetturalmente pertinenti a a opere pergamene. — IV. Motivi di figure attaliche sopra urne etrusche: *a*) Gallo in ginocchio abbattuto da un pedone; *b*) barbaro fuggente davanti a un cavaliere, in atto di toccarsi la ferita delle spalle. — V. Barbari saccheggiatori: *a*) sulle tazze calene; *b*) sul fregio di Civit'Alba; *c*) sopra urne e sarcofagi etruschi. — VI. Urne, stele sepolcrali e gemme, lavorate sotto l'influsso di composizioni indeterminabili: *a*) barbaro immergente la spada nel ventre di un cavallo; *b*) barbaro caduto per l'urto del cavallo e in atto di difendersi; *c*) barbaro caduto davanti a un cavallo e in atto di coprirsi la testa col braccio; *d*) barbaro caduto resistente a un oplita; *e*) barbaro seduto di terza, in atto di coprirsi contro un cavaliere. — VII. Figure di barbari corazzati ellenistici ma non pergameni. — Appendice P. R. von Bienkowski, *Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst*, Wien, di pp. VIII-151, in 4°, con 9 tavole e 17 figure intercalate nel testo).

Un gruppo statutario della Collezione Dattari. — Seymour de Ricci pubblica un gruppo in marmo, trovato nei dintorni del villaggio di Mit-Rahineh (nei pressi dell'antica Memphis). Esso non è che la giustapposizione di motivi noti: la figura del centro, molto più grande delle altre, riproduce il noto tipo della *Afrodite Anadiomene:* la figura di sinistra riproduce lo stesso tipo in proporzioni più piccole; a destra è riprodotto il noto gruppo di Eros e Psiche. (S. de Ricci, *Groupe en marbre de la collection Dattari*, in *Revue arch.*, 1907, II, pp. 1[illegible]3-1[illegible]7).

Una statuetta di avorio. — Nell'ultimo volume dei *Papers* della Scuola Britannica a Roma si pubblica una statuetta in avorio, rappresentante un gobbo facente parte della collezione Townley al Brit. Museum ritenuta lavoro

del periodo imperiale inoltrato, posteriore ad Alessandro Severo. (A. H. S. Yeames, *An ivory statuette*, in *Papers of the Brit. Schools at Rome*, IV, 1907, pp. 270-282).

Trovamenti di sculture a Delo. — L. Bizard e G. Leroux pubblicano gli avanzi di sculture trovati a Delo, negli scavi eseguiti a spese del duca di Loubat; e cominciano col ricordare il monumento coragico di Karystios, notevole principalmente per i rilievi delle due facce laterali, l'uno rappresentante Dioniso in mezzo a una Baccante e a un Sileno, il secondo una Baccante fra Dioniso e Pan. In base alla paleografia dell'iscrizione e allo stile delle sculture lo riferiscono intorno al 300 a. Cr. Secondo gli autori sarebbe interessante perchè confermerebbe l'ipotesi dell'Hauser, che i modelli delle composizioni neo-attiche a soggetti dionisiaci fossero i rilievi dei monumenti coragici. Seguono: 1° una statua acefala di Dioniso, completamente nudo, seduto su di un trono di una forma particolare, che ricorda le *poltrone* di proedria dei teatri ellenistici. La statua, di fattura non fine, sarebbe copia, riferibile al II, se non al I secolo, a. Cr., di un originale eseguito verso il terzo, in un'officina fedele alla tradizione prassitelica; 2° due statue di Sileni, una ben conservata, l'altra mancante delle gambe e delle braccia; entrambe del tipo del Papposileno di Berlino (*Beschr.* 278) e di quello di Atene (Le Bas-Reinach, *Monum. fig.*, tav. 27). Apparterrebbero alla fine del II sec. a. Cr.; 3° un rilievo rappresentante Dioniso; 4° un rilievo isiaco. (L. Bizard, C. Leroux, *Fouilles de Délos exécutées aux frais de M. le Duc de Loubat. II. Monuments de sculpture*, in *Bull. de corr. hellén.*, XXXI, 1907, pp. 504-525, tav. X-XIII).

*** M. Bulard aggiunge l'illustrazione di un naisco, rinvenuto negli stessi scavi, con dentro una rappresentazione relativa al culto dell' « Agathodaimon »: in mezzo, un grande serpente, sopra una specie di palco, coperto da

drappo, sul quale è steso un cuscino; a destra e a sinistra rispettivamente una figura di Tyche e di un personaggio virile, barbato, secondo il Bulard forse Serapide (l. cit. pp. 525-529).

Sculture da Pergamo. — L'Hepding, riferendo sui trovamenti fatti negli scavi del Ginnasio di Pergamo durante gli anni 1904-5, enumera i principali pezzi che ebbero la sorte di non finire, come tante altre sculture, nei forni di calce. Si tratta generalmente di sculture ellenistiche o romane: 1. Alcuni frammenti di una probabile statua colossale di principe ellenistico. — 2. Una statua di Eracle. — 3. Un torso di una statua di Eracle, seduto secondo il motivo dell'*Epitrapezios*. — 4. Un frammento di un'altra statua d'Eracle in piedi. — 5. La parte superiore di una statua giovanile di tipo ideale. — 6. Un frammento di una statua maschile panneggiata. — 7. Alcuni frammenti di statue in bronzo. — 8. Altri avanzi di sculture vennero fuori dallo scavo di una casa privata (del console Attalo), fra cui alcuni frammenti di una statua di Posidone, modellata secondo il noto tipo ritenuto del Posidone lisippeo di Corinto; frammenti di tre diverse statuette di Afrodite; una statuetta di Athena; il torso di una piccola Fortuna; qualche frammento di rilievo, alcune mensole marmoree e qualche trapezoforo del genere di quelli che si trovano a Pompei; piccole terrecotte e frammenti architettonici. (H. Hepding, *Die Arbeiten zu Pergamon*, 1904-1905. III. *Die Einzelfunde*, in *Athen. Mitt.*, XXXII, 1907, pp. 378-404).

Terrecotte da Calcide. — Alex. Philadelpheus pubblica una serie di oggetti in terracotta trovati a Calcide in uno scavo eseguito da G. Papabasileios durante gli anni 1900-1904, per conto della società archeologica di Atene. La maggior parte sono figurine in terracotta di vari tipi (n. 1-24); seguono alcune mascherine teatrali (n. 21-31), e altri oggetti (n. 32-40), fra cui è uno *skyphos* così detto megarico, con rappresentazione di combattimento, che l'autore identifica per quello di Achille con Pentesilea. (ΑΛΕΞ. ΦΙΛΑΔΕΛΦΕΥΣ, *Εὑρήματα ἐκ Χαλκίδος*, in *Ephem. archaiol.*, 1907, pp. 65-90).

Sculture dal Serapeo di Alessandria. — Tra gli oggetti rinvenuti nello scavo eseguito da E. Breccia negli anni 1905-6 al Serapeo di Alessandria sono da ricordarsi in questa rubrica: 1. Il tronco di una piccola statua in marmo rappresentante un sacerdote di Serapide o piuttosto di Mitra. — 2. Una testa femminile che il Breccia riconnette con la serie studiata dall'Amelung (*Bull. della Comm. arch. comun.* 1897, pp. 110-142), aggiungendovi altre due teste pure femminili esistenti nel Museo di Alessandria. — 3. Una testa di Zeus Sarapis. — 4. Un'altra testa di donna. (E. Breccia, *Les fouilles dans le Serapeum d'Alexandrie en* 1905-1906, in *Annales du service des antiquités de l'Egypte*, VIII, 1907, pp. 62-76).

Trovamenti in una necropoli presso Alessandria. — Sotto la direzione dello stesso E. Breccia, sono stati fatti degli scavi nella necropoli di Ibrahimieh. Notevole la scoperta di alcune stele funerarie a forma di naisco, con frontone e acroteri, e rappresentazione dipinta nel fondo del naisco stesso; di un grande vaso cinerario fittile, adorno di figure a rilievo e sormontato da una statuina fittile; e di alcune figurine in terracotta, fra cui gli avanzi di una statuetta diversa dalle solite, rappresentante un bambino nudo, dai capelli arricciati e spioventi sulle spalle, con due treccioline che partendo dalla nuca vanno sulla fronte. (E. Breccia, *La necropole de l'Ibrahimieh*, in *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie*, N. S. II, 1907, pp. 43-64).

Sculture di Pompei. — Tra i vari oggetti rinvenuti negli scavi della Casa degli Amorini dorati notevoli alcuni rilievi, incastrati nelle

pareti, rappresentanti maschere comiche. In uno c'è la figura della *Venus Pompeiana* sotto una grotta; un altro, rinvenuto in più pezzi tra le macerie, comprende la parte superiore di un vecchio Sileno. In una edicola lararia furono trovate tre statuette in bronzo, di Giove Giunone e Minerva; una quarta di Mercurio e due altre di Lari. Aggiungansi altre sculture — come piccole erme, pilastrini sorreggenti rilievi decorativi (con le solite maschere), statuette — disseminate per il giardino, non che alcuni dischi e altre maschere con anelli di ferro di sospensione. (A. SOGLIANO, *Pompei. Relazione degli scavi fatti dal dicembre 1902 a tutto il marzo 1905. Casa degli Amorini dorati*, in *Notizie degli scavi*, 1907, p. 549 e segg.).

I rilievi delle danzatrici della Via Prenestina. — E. Loewy pubblica e illustra nelle *Notizie degli scavi*, le sette lastre, pertinenti a un monumento di forma cilindrica e rappresentanti ciascuna una danzatrice, scoperte nella tenuta Pedica, lungo la via Prenestina. Ne rileva anzi tutto l'affinità con il ciclo delle Menadi, del quale faceva parte il noto rilievo del Palazzo dei Conservatori; e crede che al pari di quello anche questo delle *Danzatrici* sia un prodotto delle officine neo-attiche, come pure che al pari di quello possa derivare da una base colossale di tripode bacchico. Ma di un terzo monumento analogo si conoscono avanzi, che il Loewy ricorda, provenienti da Pergamo, con figure quasi del tutto concordanti con alcune dei rilievi di via Prenestina. Egli ritiene i rilievi di Pergamo più antichi di questi; ma non crede che appartengano all'originale. « Qualunque però sia la luce che il tardo monumento di via Prenestina concorrerà a spandere sull'indole dell'arte neo-attica ed i suoi rapporti con le copie pergamene, certo si è che i fatti addotti attestano anche per esso lignaggio artistico non ignobile ». (E. LOEWY, *Lastre marmoree, scoperte nella tenuta Pedica*, in *Notizie degli scavi*, 1908, pp. 445-459).

Sculture ellenistiche e romane della Collezione Cook a Richmond. — Accanto alle sculture riferibili alle epoche classiche, la stessa collezione ne comprende un numero assai più considerevole, pertinenti all'età ellenistica e alla romana. Esse sono raccolte sotto i numeri 16-68 del catalogo che di queste sculture pubblica E. Strong, e riprodotte parte in zinchi intercalati nel testo, parte alle tavole X-XXIV. Alle sculture in marmo sono unite — a titolo di saggio (n. 71-73) — alcune poche terrecotte, come una statuina, un rilievo del genere Campana e dieci piccole maschere. (E. STRONG, *Catalogue of the antiques in the collection of Sir Frederick Cook, Barth., at Doughty House, Richmond*, in *Journal of Hellenic studies*, XXVIII, 1908, p. 16 e segg.).

La vittoria di Calvatone. — B. Schröder riprende in esame la statua in bronzo, di Calvatone, ora nell'*Antiquarium* di Berlino per sviluppare il concetto già del Bulle (*Lexikon* del ROACHER, III, 1, 357-58) che questa figura — che, in base all'iscrizione del globo che la sorregge, sembra stia in relazione con qualcuna delle campagne tra il 162 e il 165 d. Cr. — derivi da un tipo ellenistico di Menade. (B. SCHRÖDER, *Die Victoria von Calvatone*, in *67. Programm zum Winckelmannsfeste*. Berlin, 1907).

Rilievo di Cervetri. — Cr. Hülsen ritorna sul disegno di Giuliano di Sangallo (dell'antico Codice Barberini), riproducente un rilievo affine a quelli così detti citarodici, per dimostrare che le iscrizioni, contrariamente a quanto si è creduto finora, devono considerarsi appartenenti al detto rilievo. Osserva inoltre come data la disposizione della figura di Ercole con le spalle contrapposte alle altre, la composizione dovesse continuare e appartenesse cioè a un monumento di forma circolare. (CHR. HÜLSEN, *Zwei Monumente aus Cervetri*, in *Röm. Mitteil.* XXIII, 1908, pp. 33-36).

Sul Viandante di Firenze. — W. Amelung, proseguendo nel suo compito di studiare vari frammenti sparsi di rilievi romani (cfr. *Röm. Mitteil.*, XX, 1905, pp. 121 segg.), fa oggetto di un suo nuovo articolo alcuni avanzi di rilievi, già esistenti nell'*Auditorium* di Mecenate e ora nel Magazzino Archeologico Comunale, con i quali si connette direttamente il noto rilievo degli Uffizi con la figura supposta di un pellegrino. In questi frammenti, la parte inferiore di una figura seduta somiglia tanto a quella del pellegrino, che deve aver fatto parte dello stesso insieme. Avanti ad essa sembra che stesse una vacca rivolta nello stesso senso. Un terzo frammento mostra un'altra persona, ugualmente seduta, ma in senso contrario; ed è notevole come sia diversamente vestita (in costume cittadino). Un toro disposto nello stesso senso era collocato davanti ad essa come la vacca davanti alla prima. Il rilievo fiorentino andrebbe disposto dietro quest'ultima. Tutte insieme avrebbero fatto parte di un frontone; tra i due bovini si devono supporre delle figure in piedi, come altre figure devonsi supporre altrove. I frammenti dell'*Auditorium* di Mecenate provengono dalla Via Labicana; anche per il rilievo fiorentino è presumibile che provenga dalla stessa località. Non sarebbe una creazione ellenistica, come lo stesso autore dianzi credeva, riferendosi al solo rilievo fiorentino (*Führer durch die Antiken in Florenz*, n. 122), ma romana, per quanto in parte dipendente da composizioni ellenistiche, soprattutto per ciò che riguarda le figure umane. (W. Amelung, *Zerstreute Fragmente römischer Reliefs*, in *Röm. Mitteil.* XXIII, 1908, pp. 1-10, tav. I-III).[1]

[1] Il rilievo fiorentino era ritenuto dal Dutschcke un lavoro moderno (*Ant. Bildw. in Oberitalien*, III, p. 45, nota [*a*]). Anch'io, tempo addietro, visitando gli Uffizi, ne ebbi una tale impressione di modernità, che alla distanza di circa quattro anni, senza alcun ulteriore esame dell'originale, non esitai ad affermare che il giudizio del Dutschcke fosse esatto (*Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 59 e seg.). Ma avendo avuto recentemente occasione di rivedere il marmo e di esaminarlo un poco più attentamente, devo confessare di averne avuto un'impressione assai diversa da quella di allora; per altro non tutti i dubbi parevanmi eliminati a causa delle pessime condizioni di luce e della incomoda posizione della scultura. Ma in base agli elementi decisivi, risultanti dal nuovo materiale pubblicato dall'Amelung, non mi rimane che a ricredermi definitivamente.

Due rilievi amiternini. — N. Persichetti pubblica due rilievi scolpiti su calcare locale; l'uno è già noto da un disegno riprodotto dall'Hülsen nella *Röm. Mitteil.*, del 1890 (p. 72), rappresentante un corteo funebre, scoperto sin dal 1879 nei lavori della strada provinciale, detta Amiternina fra i villaggi di Preturo e S. Vittorino (*Amiternum*); il secondo rappresentante un scena di banchetto probabilmente funebre, trovasi infisso, accanto a un altro rilievo antico con figura di telamone, in un muro annesso alla disabitata canonica di una chiesa parrocchiale, dedicata a S. Stefano, che sorge due chilometri e mezzo circa distante dal luogo dell'antica *Amiternum*. Il primo rilievo porge all'autore l'occasione per parlare di alcuni strumenti musicali; nel secondo, richiama l'attenzione sulle particolari calzature dei commensali, che egli crede di potere identificare con gli *impilia* di cui parlano gli autori. (W. Persichetti, *Due rilievi amiternini*, in *Röm. Mitteil.*, XXIII, 1908, pp. 15-25, tav. IV).

Un cippo amiternino. — Ai menzionati rilievi abbruzzesi F. Weege fa seguire un singolare monumento in pietra calcare, che trovasi in possesso del Dr. L. Pollak. Anch'esso proviene dalla località dell'antico *Amiternum*. Si tratta di una specie di cippo quadrangolare, non certo di carattere funerario, ma probabilmente destinato a stare in un *Lararium* di una bettola, come si può desumere dal carattere umoristico delle composizioni a rilievo delle quattro facce, inspirate a scene della vita paesana. (Fritz

[illegible] in *Rom. Mitt.*, XXIII, [illegible], pp. 26-32.

Le rappresentanze [illegible] provincie romane. — Su questo argomento già trattato dal Lucas e dal Bienkowski, ritorna M. Jatta in un suo lavoro diviso in due parti: nella prima sono raccolti i monumenti, nella seconda se ne fa l'esame critico. Il materiale monumentale, nella maggior parte rappresentato dalle monete, è distribuito per province, e queste sono enumerate per ordine alfabetico. Precedono le rappresentazioni di attribuzione certa, seguono quelle di incerta attribuzione. Nel primo capitolo della seconda parte l'autore discute le distinzioni proposte rispettivamente dai due scrittori summenzionati. Non trova razionale la distinzione del Lucas in due categorie, personificazioni di province e personificazioni di nazioni; e diversamente ancora da quanto ha fatto il Bienkowski, che ha distinto le dette personificazioni in tre tipi — quello della *provincia capta*, quello della provincia inginocchiata e l'altro della *provincia fidelis* — rappresentanti tre periodi successivi, corrispondenti a tre indirizzi politici differenti adottati successivamente dai vari imperatori, ritiene che la classificazione tipologica dello stesso Bienkowski debba ampliarsi secondo criteri più larghi, e propriamente secondo le caratteristiche peculiari delle singole province, date da ragioni etnografiche o storiche; e in base a questo criterio riconosce cinque tipi differenti: 1° il tipo della *provincia capta;* 2° il tipo militare; 3° il tipo ideale con attributi di pace; 4° il tipo della *provincia pia* o *fidelis;* 5° il tipo legionario. Nel secondo capitolo della stessa seconda parte si studia quale sia la dipendenza di queste rappresentazioni da tipi artistici precedenti. (M. Jatta, *Le rappresentanze figurate delle provincie romane*, di pp. 86, con 12 figure fuori testo e quattro tavole. Roma, 1908).

Sull'Ara Pacis Augustae. — L'insigne monumento augusteo continua a interessare gli studiosi di arte antica. Ad esso sono dedicati i tre studi, che seguono, del Dissel, del Sieveking e del Gardthausen.

*** Il Dissel, dopo riassunta succintamente la storia dell'*Ara Pacis*, passa a trattare una sua tesi particolare, ed è che nella scena di sacrificio della scrofa non si tratti di un sacrificio ai Penati bensì ai Lari. A suo giudizio, le statuette di Lari portate da due ragazzi in testa alla processione (veramente di questi ragazzi non ce n'è che uno, ma secondo il Dissel bisogna supporre con sicurezza l'altro), e poi i tre uomini che privi di corone di alloro non fanno parte della processione, ma stanno incontro al corteo in atto di aspettare, e finalmente il tempietto sull'altura, dinanzi al quale si prepara il sacrificio della scrofa, dànno la chiave per l'interpretazione del soggetto: non può trattarsi che di una processione e di un sacrificio in onore dei Lari, non già dei Lari familiari, ma dei compitali; e il santuario dei Lari appunto riproduce il tempietto in discorso. Le quattro persone (di tre le figure sono conservate, la quarta è quasi completamente scomparsa) che aspettano, sono i quattro *magistri vici* del *compitum*, ai quali era affidata la cura del santuario dei Lari. Per quel che riguarda qualche identificazione particolare, il Dissel segue l'opinione di coloro che riconoscono Augusto nella figura con l'*apex* in testa e lo spirito di Giulio Cesare nella figura del vecchio velato. (K. Dissel, *Der Opferzug der Ara Pacis Augustae. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Wilhelm-Gymnasium in Hamburg*, Hamburg, 1907, pp. 1-18).

*** Soltanto chi credeva sicura nelle linee fondamentali la ricostruzione dell'*Ara Pacis*, quale era stata tentata prima degli scavi del 1903, poteva esser sorpreso dalle difficoltà presentate dai detti scavi — difficoltà che il Petersen si augurava fossero eliminate da escavazioni ulteriori — non chi di vari punti essenziali di questa ricostruzione aveva dubitato, come di sè afferma il Sieveking; il quale anzi

tutto si accinge a dimostrare come i rilievi della Villa Medici, identificati dal v. Duhn per frammenti dell'*Ara Pacis*, malgrado mostrino identità di dimensioni, non facessero parte del monumento augusteo. Non solo la tradizione non offre alcun addentellato a ciò; ma certo è che il rovescio dei rilievi di Villa Medici manca della decorazione a festoni caratteristica del fregio interno dell'*Ara Pacis*. Nè ha fondamento la supposizione che anche i relativi blocchi siano stati segati come quelli rinvenuti nel 1568, giacchè non c'era nessuna ragione per farlo. Ma il Sieveking ritiene, e si indugia a provare l'esattezza della sua opinione con una minuta analisi, che anche stilisticamente i rilievi Medici nulla hanno a che fare con l'*Ara Pacis*. E non soltanto non crede che, togliendosi al monumento questi rilievi, abbiano a sorgere nuove difficoltà relativamente alla sua ricostruzione, ma pensa che verranno piuttosto eliminate quelle esistenti. Non crede che il personaggio con l'*apex* sia Augusto; il vero Augusto egli lo riconosce in uno dei frammenti ultimi scoperti (riprodotto anche in *Not. degli scavi*, 1903, p. 564, ultima figura a destra). Augusto non è rappresentato come *pontifex maximus*, ma come *rex sacrorum*. Davanti a lui deve supporsi una piccola ara, ora scomparsa con la parte inferiore della figura, sulla quale ara egli compieva una libazione. Del resto, il *pontifex maximus* non mancherebbe: il Sieveking lo riconosce nella figura del vecchio velato, che egli identifica per Lepido. Le due scene dei *Tre Elementi* e del sacrificio della scrofa, secondo il Sieveking, facevano parte a sè, stando rispettivamente ai due lati di una delle due porte, e non c'è bisogno di supporre alcuna continuazione, data l'ampiezza della porta stessa. Nella scena del sacrificio ai Penati riconosce la rappresentazione del sacrificio analogo compiuto da Enea. E la figura di Enea si addice all'*Ara Pacis*. A questa scena corrisponde dalla parte opposta quella di Romolo e Remo allattati dalla lupa nel Lupercale, alla presenza di Fauno o piuttosto di Faustolo. Nessun frammento si conosce riferibile con sicurezza alla quarta di queste quattro sezioni brevi del fregio, che faceva *pendant* alla suddetta scena dell'allattamento; tuttavia egli è propenso ad attribuire a questa parte del fregio il frammento con il seno di una figura seduta, le due teste di divinità e l'altra identificata per quella del *Bonus Eventus*, ma che a lui sembra piuttosto femminile e identificabile per la testa della *Pax Augusta*.

⁂ Il Gardthausen, in un suo opuscolo apparso più recentemente ancora, comincia egli pure, al pari del Dissel, con un rapido riassunto di tutto ciò che riguarda la storia, gli scavi e lo stato attuale della questione.

L'accenno marcato all'abbandono irragionevole e ingiustificato degli scavi dopo quelli felicemente compiuti nel 1903 — « Der Amfang war auch vielversprechend; aber bald erlahmte der Eifer der Italiener und namentlich die Goldmittel versiegten » (p. 9) — è per noi una giusta rampogna, alla quale nessuno avrà il coraggio di ribellarsi. Riguardo all'ara propriamente detta, posta dentro il ricinto, ritiene che ad essa si riferiscano le rappresentazioni delle monete del tempo di Nerone e di Domiziano e non già al ricinto. Preferisce l'interpretazione del Pasqui — che nelle due figure venute a completare la scena del sacrificio ai Penati vede le personificazioni del Senato e del Popolo — a quella del Sieveking che, come si è visto, pensa ad Enea.

I Penati, come il Fico Ruminale, simboleggiano la località (Roma). Quanto alla rappresentazione della Pace, tutto induce a credere che essa non ci fosse, ma che fosse simboleggiata dal rilievo dei *Tre Elementi*. Contro l'idea del Dissel, inclina a credere che il frammento con l'avanzo della figura seduta (Roma) debba porsi accanto al rilievo con il sacrificio ai Penati. Ai due gruppi fiancheggianti la porta occidentale facevano riscontro i due rilievi Medici con il sacrificio dei tori, fiancheggianti

[illegible] Non si mostra perciò proclive ad accettare l'idea radicale del Sieveking che vorrebbe esclusi dall'*Ara* tutti i rilievi di Villa Medici. In ogni modo pensa che sono questioni che aspettano da ulteriori scavi la soluzione definitiva. Non crede che le composizioni dei due lati lunghi del fregio rappresentino una processione; in esse bisognerebbe vedere soltanto una moltitudine promiscua in atto di aspettare e ferma in vari atteggiamenti. L'idea della processione poteva reggersi fino a che si credeva con il Petersen che i due rilievi con le facciate dei templi della Magna Mater e di Marte Ultore appartenessero al monumento. Ma caduta questa supposizione — d'accordo in ciò con il Sieveking — la processione non ha ragione di essere. Respinge l'idea del Dissel circa il sacrificio ai Lari. Le scene di sacrificio non sarebbero, a suo parere, rappresentazioni di sacrifici compiuti in determinati momenti, ma servirebbero a indicare genericamente come quello fosse un luogo ove si facevano sacrifizi. Non solo condivide pienamente lo scetticismo del Courbaud circa la identificazione dei membri della famiglia imperiale, ma, come esclude che Augusto sia presente tra le figure del fregio, e conseguentemente ritiene che non possa identificarsi per Augusto nè il personaggio con l'*apex* in testa nè quell'altro che per Augusto ha identificato il Sieveking, così è di opinione che nel fregio dell'*Ara Pacis* non sia da ricercarsi alcuna persona della famiglia imperiale. (V. GARDTHAUSEN, *Der Altar des Kaiserfriedens Ara Pacis Augustae*, Leipzig, 1908, p. 56).

Studi su rilievi storici romani. — Su di un complesso di rilievi di soggetto storico, pertinenti a diversi monumenti romani, A. J. B. Wace pubblica contemporaneamente una serie di suoi studi nei *Papers of the British School at Rome*, IV, 1907.

I. *Rilievi provenienti dal Foro Traiano.* — Intorno alla fine del XVI secolo trovavansi nel cortile del Palazzo dei Conservatori alcuni rilievi che tra il 1576 e il 1650, di là rimossi, si trovarono a far parte della Collezione Borghese, nella villa omonima, con la quale collezione passarono quindi al Louvre. Essi fanno parte di tutta una composizione rappresentante un *extispicium* davanti al tempio di Giove Capitolino. Dei frammenti, uno comprende la scena dell'*extispicium* vera e propria; un altro un gruppo di persone davanti al tempio, il cui frontone è andato perduto e si conserva solo in un disegno. Aggiungasi un frammento più piccolo, rotto in più pezzi, rappresentante un sacrificio di tori. A questi dobbiamo far seguire un altro perduto, di cui si conservano dei disegni del XVI secolo, rappresentante una Vittoria. Con l'aiuto, soprattutto, di uno schizzo di Giuliano da Sangallo (accompagnato da una lunga descrizione) si può affermare con certezza che i rilievi in parola furono trovati nel 1540 al Foro Traiano. Col sussidio poi di un passo delle memorie di Flaminio Vacca — dal quale si deduce altresì che dello stesso insieme faceva parte anche il rilievo di Villa Medici con il così detto *Orazio* — si viene ad appurare la probabilità che Prospero Boccapadali, maestro di strade, per qualche tempo sovraintendente agli edifizi capitolini, sia stato in possesso dei detti rilievi; dei quali, alla sua morte, tre sarebbero passati nelle mani del cardinale Scipione Borghese, suo lontano parente, e uno sarebbe stato venduto al cardinale Medici. Per quanto ne riguarda poi l'ordinamento, il Wace crede che siano da prendersi in considerazione altri frammenti disegnati insieme ai nostri da Panvinio, nel *Codex Vaticanus* 3439. Divide il tutto in quattro gruppi:

Gruppo A. Circa il rilievo con il tempio di Giove Capitolino, non ci può esser dubbio che si tratti di un lavoro del tempo traianeo; ed egli ricorda come per esso lo Stuart Jones abbia pensato alla *nuncupatio votorum*, prima che Traiano partisse per le sue campagne di

Dacia. Il frontone del tempio di Giove, perduto in questo rilievo, è conservato in uno dei rilievi dell'Arco di M. Aurelio, al Palazzo dei Conservatori, ove è riprodotto lo stesso tempio. In base alle varianti che presentano il rilievo aureliano e il disegno riproducente il frontone del rilievo traianeo, l'autore tenta di ricostruire la disposizione delle figure di varie divinità sul fastigio. A suo parere, i rilievi del gruppo A facevano parte di tutta una serie illustrante le campagne daciche di Traiano, ma non erano di una stessa epoca. Egli li suddivide in tre sottogruppi, differenti tra di loro nella composizione e nello stile: *a*) *Nuncupatio votorum; b*) Le campagne (a questo, oltre a un frammento del Louvre e al rilievo con l'*Orazio* di Villa Medici, apparterrebbero anche otto lastre dell'Arco di Costantino; *c*) Il trionfo (?) (comprendente tre rilievi di Villa Borghese, un tempo attribuiti all'Arco di Claudio). Accanto a questi esistono due frammenti che egli dallo stile giudica traianei: l'uno nel Museo Lateranense (Benndorf-Schoene, 223); l'altro, proveniente dal Palazzo Mattei, ora al Louvre (*Mon. Matth.*, III, tav. XXXVIII; *Catal. somm.*, 992). L'affinità del rilievo con il supposto tempio di Venere e Roma (Musei Lateranense e delle Terme), con il rilievo dell'*extispicium* proverebbe come ancora in questo tempo continuassero a lavorare gli artisti del tempo di Traiano. Se non che il Wace, da un esame accurato dei due frammenti è indotto a credere che non tutte le colonne visibili appartengano al fronte, il quale sembra che fosse octastilo invece che decastilo. Allora cade l'identificazione per il tempio di Venere e Roma e con essa la necessità del riferimento del rilievo al tempo di Adriano. Il tempio potrebbe esser quello di Marte Ultore o quello di Venere Genitrice.

Gruppo B. A questo apparterrebbero i frammenti relativi a una processione trionfale, che si riferisce probabilmente al trionfo di Marco Aurelio e di Commodo, dell'anno 176.

Gruppi C e *D.* Apparterrebbero a una stessa composizione rappresentante una *solutio votorum*; stilisticamente si riferirebbero anch'essi al periodo aureliano e con ogni probabilità andrebbero riconnessi con lo stesso gruppo B. Essi avrebbero fatto parte dello stesso arco trionfale dal quale provengono i tre rilievi un tempo a Santa Martina e ora al Palazzo dei Conservatori, e gli otto grandi rilievi rettangolari dell'Arco di Costantino. (Op. cit. pp. 229-257).

II. *I rilievi dell'Arco di Portogallo.* — Sottoponendo a un esame questi due rilievi, oggi nel Palazzo dei Conservatori, per verificare i restauri e le rielaborazioni, il Wace trova che nel rilievo con l'*Apoteosi*, la testa dell'imperatore era originariamente barbata, e che quella dell'imperatrice, per quanto ritoccata, e è antica e originaria. Dato che l'imperatore è barbato, non può essere anteriore all'età adrianea; e quanto all'imperatrice, si riconosce con certezza per Sabina. Il secondo rilievo rappresenta la *laudatio memoriae* della stessa imperatrice fatta da Adriano. Il Wace tenta di identificare alcuni personaggi del seguito dell'impeperatrice: quanto alla figura giovanile imberbe, è d'accordo con l'Helbig nel riconoscervi il Genio del popolo romano. Dal punto di vista tettonico, richiama l'attenzione sull'importanza dei due rilievi come esempi dello stile *a quadri* che sostituisce quello *continuo* a cominciare dalla fine del periodo traianeo. Dato il luogo del trovamento (presso San Lorenzo in Lucina), è probabile che appartenessero a un monumento del Campo Marzio. Qui, nei pressi di Montecitorio, c'era l'*ustrinum* degli Antonini; a nord di San Carlo c'era il Mausoleo di Augusto; è perciò similmente probabile che in quelle stesse vicinanze siasi trovato il luogo di cremazione di Sabina, e che, come Marco Aurelio e Lucio Vero hanno innalzato una colonna commemorativa in onore di Antonino Pio, così anche Adriano abbia eretto un mo-

numento in onore della moglie nello stesso luogo ove fu cremata e deificata. Non possono essere accidentali certi tratti di somiglianza fra i rilievi dell'Arco di Portogallo e quelli della base della colonna di Antonino Pio. Il monumento deve essere datato fra l'anno della morte di Sabina — 136 a. C. — e quello della morte di Adriano — 138 a. C. — (Op. cit., pp. 258-263).

III. *Il rilievo del Palazzo Sacchetti.* — Il Wace respinge l'interpretazione del Braun per un ricevimento di un imperatore da parte del Senato, come pure l'opinione che appartenga al tempo di Vespasiano e di Tito. Egli l'attribuisce all'epoca di Settimio Severo. Stabilito poi che il giovine in piedi accanto alla figura acefala dell'imperatore, è Caracalla, e che conseguentemente l'imperatore deve esser Settimio Severo, si spinge più oltre nelle identificazioni degli altri due personaggi: uno sarebbe probabilmente Fulvio Plauziano, e il secondo Geta. Gli altri personaggi togati sarebbero senatori. Settimio Severo sarebbe rappresentato nell'atto di comunicare al Senato un decreto importante, più precisamente, si tratterebbe della proclamazione di Caracalla a *Imperator destinatus* (Op. cit., pp. 263-270).

IV. *Il fregio dell'Arco di Costantino.* — Fin qui si è ritenuto che i rilievi del fregio dell'Arco di Costantino siano stati tutti eseguiti per quel monumento. Ma il Wace fa le seguenti osservazioni: Su sei rilievi, soltanto in quattro è rappresentato un imperatore; di queste quattro figure soltanto una conserva la testa. Là, dove la testa è ora perduta, si può constatare che era stata sostituita con un'altra. Dunque si può esser sicuri — secondo lui — che alcuni rilievi sono anteriori a Costantino e che furono riadattati per il suo arco. Per altro, data la affinità stilistica con quelli prettamente costantiniani, è chiaro che molta differenza di tempo non ci può essere: perciò è indotto a credere che si tratti di rilievi del tempo di Diocleziano. (Op. cit., pp. 270-276).

Il sarcofago del vicolo Malabarba. — Il Vaglieri pubblica il sarcofago recentemente trovato al vicolo Malabarba (corrispondente all'antica via Collatina), con rappresentazioni di scene guerresche. Secondo il Vaglieri, si tratterebbe di fatti di valore realmente compiuti dal defunto, la cui protome è raffigurata nel centro del coperchio. In base al fatto che dentro il teschio del morto furono trovati frammenti di una moneta di Tito, e più ancora all'altro che dei tegoloni di argilla, formanti la controcassa, portano il bollo riferibile all'anno 123, non che all'esame stilistico, l'autore è indotto ad attribuire il sarcofago al II secolo d. C. Nella figura del generale seduto non è alieno dal vedere i tratti fisionomici di Traiano giovine, « o almeno di personaggio che ne ricordava in qualche modo la fisonomia e l'acconciatura dei capelli ». (*Not. degli Scavi*, 1908, pp. 234-241).

Arte decorativa. — Il Gusman, noto per i suoi volumi di indole divulgatoria su Pompei e la Villa Adriana, inizia ora una bella pubblicazione sull'arte decorativa romana. È comparso il primo fascicolo, per altro senza nessuna introduzione o prefazione o avvertimento che fosse, che ci desse notizia circa gli intendimenti dell'autore relativi alla sua opera, oltre a quanto si può desumere dal solo frontespizio. Il fascicolo comprende 20 tavole precedute da altrettanti fogli volanti di egual formato, contenenti il testo esplicativo relativo a ciascuna tavola. Vi sono raccolti monumenti di vario genere, che vanno dalle ornamentazioni architettoniche a decorazione floreale (come, ad esempio, qualche frammento dell'*Ara Pacis*) alle composizioni figurate (cóme il rilievo dei *Pretoriani*, al Louvre); dai vasi marmorei ai fregi in terracotta del genere

Campana e ai bronzi (come uno dei pavoni del Giardino della Pigna): dai sarcofagi (come uno con le fatiche di Eracle della Galleria Borghese) ai candelabri, ecc. (P. Gusman, *L'art décoratif de Rome de la fin de la République au IV^e siècle*. Paris).

*** Il Pernice cerca di provare che il tripode in bronzo del Museo di Napoli, già supposto proveniente dal tempio di Iside, è un antico posticcio. (E. Pernice, *Der Dreifuss aus dem Isistempel in Pompei*, in *Jahrbuch des Inst.*, XXIII, 1908, pp. 107-111).

Giuseppe Cultrera.

PITTURA ELLENISTICA E ROMANA.

Il mosaico di Alessandro. — G. Korte pubblica la conferenza da lui tenuta all'Istituto archeologico germanico il 14 dicembre 1906. Ammesso senz'altro che delle tre grandi battaglie combattute nella spedizione di Alessandro contro la Persia, si ha da escludere quella del Granico, per la ragione che Dario non vi prese parte personalmente, e che perciò bisogna riconoscere nella nostra rappresentazione o la battaglia di Isso o quella di Gaugamela (o Arbela); premessa una minuziosa analisi della composizione, nel suo insieme e nelle sue parti; considerato che la identificazione, finora prevalsa, per la battaglia di Isso riposa su di un duplice errore: primo, la supposizione che il cavallo del davanti sia quello tenuto pronto per il Gran Re, secondo, la notizia incerta e abbellita di retorica, di Curzio che Dario abbia lasciato il suo carro sullo stesso campo di battaglia e siasi salvato a cavallo; in base all'esame della località, quale risulta dal disegno, è indotto a credere trattarsi della battaglia di Gaugamela. Data la mancanza di elementi per identificare la composizione con un'opera di cui si abbia notizia, come la *battaglia di Alessandro contro Dario*, di Filone di Eretria, o con la battaglia di Isso della pittrice Elena, o con la *battaglia coi Persiani* di Aristide; ritiene più istruttivo il confronto con la rappresentazione analoga del grande sarcofago di Sidone: la somiglianza — tranne la differenza che in questo abbiamo la rappresentazione di una battaglia indeterminata, laddove sul mosaico è raffigurata la battaglia di Gaugamela — è tale e tanta, che non si può non ammettere la dipendenza da un originale comune, in pittura. Per altro i motivi della composizione non sono inventati dall'autore di questa pittura: così quello del Persiano travolto col suo cavallo appartiene all'arte attica del quinto secolo, e così pure quello del gruppo principale, di Alessandro e Dario, si ritrova in un disegno vasculare italiota, già ritenuto del III secolo e dipendente dal mosaico o piuttosto dal suo originale, ma che ora si crede riferibile al principio del IV e forse anche al V secolo. Ma questa persistenza di motivi propria dell'arte greca non diminuisce il merito della composizione sul nostro mosaico. L'autore passa quindi a ricordare qualche altro monumento nel campo dell'arte industriale, con composizione derivata da quella con la battaglia di Alessandro, e anzi tutto una tazza di creta rossa della fabbrica di C. Popilio: la contaminazione con altri modelli indurrebbe ad escludere l'idea che la composizione originale comprendesse un maggior numero di figure che non la riproduzione del mosaico. Alla coppa di C. Popilio aggiunge alcune urne cinerarie perugine. (G. Körte, *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, in *Röm. Mitteil.*, XXII, 1908, pp. 1-24).

*** Il Pernice fa seguire alcune sue osservazioni sullo stesso monumento, in base alle quali crede di poter stabilire che la pittura originale fosse molto danneggiata quando fu presa a modello dal mosaicista, il quale perciò non comprese le parti mancanti e ne alterò la composizione. Crede che il detto mosaicista abbia avuto davanti agli occhi l'originale stesso e non già uno schizzo, e che da ciò, quindi, risulti confermata l'ipotesi dell'Adler (*Deutsche*

[illegible] e seg. che il mosaico [illegible] importato dal di fuori, forse da Alessandria, e non già eseguito sul luogo. E. PERNICE, *Bemerkungen zum Alexandermosaik*, in *Röm. Mitteil.*, XXII, 1907, pp. 25-34).

*** Alcune altre osservazioni sullo stesso argomento aggiunge il Pernice nel primo fascicolo del vol. XXIII dello stesso periodico. (*Nachträgliche Bemerkungen zum Alexandermosaik*, in *Röm. Mitteil.*, XXIII, 1908, pp. 11-14).

Raccolta di pitture murali. — P. Hermann si propone di pubblicare circa 600 tavole di pitture antiche; e la pubblicazione, sul tipo dei *Denkmäler* di Brunn-Bruckmann, ma di minor formato (m. 0.50 × 0.30), è oramai alquanto progredita. Fino ad oggi sono apparsi sei fascicoli di tavole, parte in fototipia, parte a colori. A ciascuno è annesso un fascicoletto di breve testo relativo alle singole tavole. (HERMANN-BRUCKMANN, *Denkmäler der Malerei des Altertums*, München, dal 1906).

Pitture e mosaici di Delo. — Alle pitture murali e ai mosaici di Delo è consacrato tutto il XIV volume dei *Monuments Piot.* Si devono alle scoperte della Scuola francese; alcune di queste scoperte risalgono a parecchi anni addietro, la maggior parte sono degli ultimi cinque anni e rappresentano i risultati degli scavi fatti a spese del Duca di Loubat, sotto la direzione dell'Holleaux. Data l'ampiezza della materia dobbiamo anche in questo caso contentarci di riprodurre l'indice. Parte prima (le pitture liturgiche): I. Osservazioni generali; II. Le pitture relative al culto del Genio; III, Rappresentazioni relative al culto dei Lari; IV. Rappresentazioni dell'Onfalo; V. Rappresentazioni diverse; VI. Osservazioni sulla esecuzione delle pitture. — Parte seconda (Decorazioni murali): I. Classificazione e descrizione dei rivestimenti; II. I principî della decorazione murale in uso a Delo; III. Impiego della pittura murale a soggetto; IV. Parti alte dei rivestimenti; V. Rapporti tra le decorazioni murali di Delo e le decorazioni pompeiane del primo stile; VI. Osservazioni sulla esecuzione delle pitture. — Parte terza: I mosaici. (M. BULARD, *Peintures et mosaïques de Délos* in *Fondation E. Piot, Monuments et Mémoires*, XIV, 1908).

Le Nozze Aldobrandine, le scene dell'Odissea ed altre pitture murali del Vaticano. — È una splendida pubblicazione del Nogara, ove il posto di onore è naturalmente riservato alle *Nozze Aldobrandine* (p. 1-35; tav. I-VIII), delle quali, a cominciare da uno schizzo a penna di A. v. Dyck, si pubblica una considerevole quantità di copie, disegni e stampe, che provano quale sia stato l'interessamento per l'opera insigne sin dai primi tempi della sua scoperta. Meno diffuso — perchè meno che le *Nozze Aldobrandine* fatti oggetto di studi — è il testo relativo ai paesaggi con scene dell'Odissea (pagine 37-54); ma numerose sono le tavole ad essa relative (IX-XXXII). Più modesta è la parte lasciata alle altre pitture, avuto riguardo alla loro minore importanza.

Le altre pitture murali sono: quelle di Tor Marancia, alcune di Ostia, una figura femminile, di S. Basilio, già erroneamente ritenuta dello stesso gruppo di Tor Marancia, e una lunetta con rappresentazione di una corsa di bighe guidate da putti, rinvenuta fuori Porta San Sebastiano. Una serie di ben 53 tavole a colori e in fototipia — nelle quali le scene sono riprodotte nelle loro vedute di insieme e spesso nei particolari — è preceduta dal testo illustrativo che comprende volta a volta la storia della scoperta, lo stato di conservazione e la descrizione delle pitture, non che ricche appendici, ove si pubblicano documenti relativi sempre alla scoperta e alle vicissitudini delle pitture stesse. Scopo evidente dell'opera è quello di presentare agli studiosi riproduzioni dei monumenti, più completi e fedeli e più abbondanti e particolareggiati che sia possibile,

con l'aggiunta di quante notizie potessero servire alla loro maggiore intelligenza e allo studio più esauriente. Donde l'assoluta obiettività del testo illustrativo, minuzioso nel descrivere, scrupoloso nell'indicare lo stato di conservazione e nel raccogliere ed esporre le varie opinioni emesse sul conto di questa o di quella rappresentazione. Precedono il testo, immediatamente dopo l'introduzione, gli indici delle singole dissertazioni e delle loro appendici, non che delle figure intercalate nel testo e delle tavole; seguono due ulteriori indici, delle opere e dei manoscritti consultati, e delle persone dei luoghi e delle cose più notevoli. (*Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell'Odissea e altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei pontifici con introduzione del Dr. Bartolomeo Nogara.* Milano, 1907. II vol. delle *Collezioni archeologiche artistiche e numismatiche dei Palazzi Apostolici pubblicate per ordine di S. S. Pio X a cura della Biblioteca Vaticana dei Musei e delle Gallerie Pontificie*).

Mosaico della caserma dei vigili a Ostia. — J. Carcopino illustra il mosaico in bianco e nero, che forma il pavimento del vestibolo nella caserma dei vigili a Ostia. La composizione rappresenta scene di sacrifici di tori. Egli esclude che esistesse un rapporto qualunque fra la caserma in questione e il vicino *Mithreum* (giusta l'opinione di P. André, in *Mél. d'arch. et d'hist.* 1889, p. 182); e crede che si debba riferire agli ultimi anni di Adriano. (J. CARCOPINO, *La mosaique de la caserne des vigiles á Ostia*, in *Mélanges d' arch, et d' histoire*, XXII, 1907, pp. 227-241

GIUSEPPE CULTRERA.

CERAMICA GRECA.

Il quarto fascicolo della *Griechische Vasenmalerei* (serie II) ci offre, purtroppo per l'ultima volta, il testo esplicativo del Furtwaengler.

Come nei fascicoli precedenti di questa serie, così in questo ultimo, bene appare nella scelta dei monumenti ceramici la predilezione che l'insigne defunto aveva da ultimo negli studi ceramografici per l'affascinante periodo dello stile severo, per la tarda e languente produzione attica del IV secolo, per la ceramica italiota.

Otto vasi sono qui riprodotti: di essi ben quattro appartengono allo stile severo. Precede la notissima anfora cornetana firmata da Finzia (t. 91) con scena dionisiaca e col rapimento del tripode di Apollo per parte di Eracle: per lo stile il Furtwaengler ha accentuato un influsso su Finzia da parte di Eutimide, una maggiore affinità con Eufronio.

E segue una delle più insigni opere di Eufronio: il cratere del Louvre con la lotta di Eracle e di Anteo, col giovinetto che sale il βῆμα per suonare il doppio flauto (t. 92 e 93). Con fine analisi stilistica il Furtwaengler è giunto a questa stupefacente conclusione: in realtà tra le opere firmate da Eufronio come pittore e quelle ascritte al maestro dal Παναίτιος καλός, dallo stesso dotto congetturato, più non deve esistere quella insormontabile differenza che prima era stata ammessa.

La medesima t. 93 porta la rappresentazione di una gentile tazzetta nel cui interno è la firma del ceramista Egesibulo. Grande interesse offre la figura rappresentata nell'interno; è una figura dai tratti spiccatamente semitici con un cane di lusso e di caccia, una ἀλωπεκίς offerta forse in vendita. Ma sono pieni d'interesse anche i lati esterni della tazzetta con scene di κῶμος espresse in modo assai raffinato e grazioso, tanto che io credo essere in questo vasetto e nei consimili il germe che si espanderà in fiore rigoglioso e gentile nei vasi del ciclo di Midia. Pel confronto tra questa tazza di Egesibulo ed un'altra pure da questi firmata a Bruxelles (FROEHNER, *coll. van Branteghem*, 1892, t. 42), il Furtwaengler è giunto ad ammettere un rapidissimo sviluppo stilistico

nei primi decenni del sec. v, il che egli aveva prima ammesso in base alle sue osservazioni su Duride ed Epitteto (testo, s. II, p. 82 e seg.). Epilico sarebbe infine il pittore di questa tazzetta uscita dall'ἐργαστήριον di Egesibulo.

Come quarto vaso di stile severo è edita la solenne anfora a punta di Monaco col rapimento di Orizia da parte di Borea (t. 94-95), anfora che il Furtwaengler ha messo in confronto con altra del tutto analoga di Berlino e che non si perita di giudicare come la più recente e più grandiosa opera disegnatoria di Macrone.

Ma un altro grande vaso occupa le due tavole seguenti (t. 96-97): l'anfora melia del Louvre con la gigantomachia espressa con disegno così disinvolto e rapido, con errori nell'espressione dei motivi, ma in modo da formare uno splendido effetto di assieme. Credo pertanto che a torto il Furtwaengler abbia voluto porre in un solo gruppo con unicità di fabbrica i magnifici ed accurati frammenti napoletani con la gigantomachia (fig. 73-75), le anfore di Talos (t. 38-39) e di Pelope (t. 67), che sono di stile così nobile e sobrio nella loro grandiosità, e quest'anfora di Milo tanto inferiore e manifestante decadimento, età più recente e punti chiarissimi di contatto con la produzione apula (cfr. *Iahreshefte des österr. arch. Institutes*, 1908, pp. 135-141).

Da questo vaso si passa ad un altro pure grandioso, ma di fabbrica italiota, all'anfora a volute di Monaco (t. 98-99) con varie scene: sul collo una corsa di cavalli, cinque Eroti ed Afrodite, sul ventre in due zone le nove Muse, una centauromachia, Giasone ed il drago ed una scena la cui spiegazione è stata di una difficoltà enorme pei dotti.

Ed il Furtwaengler, con grande sagacia, è giunto ad una plausibile spiegazione vedendo in questa scena una rappresentanza, forse derivata da un dramma, allusiva ad Anticlea, figlia di Autolico, che va sposa a Laerte dopo aver avuto rapporto con Sisifo, il vero padre di Ulisse. Il vaso appartiene alla prima produzione italiota figurata sorta sotto i vivi influssi dell'arte polignotea.

Chiude il fascicolo la tav. 100 che ci offre le figure di due tardissimi vasi attici di Monaco, che a mio avviso trovano perfetto riscontro in vasi del Museo Nazionale di Atene tuttora inediti. Due crateri dalle pareti altissime, di forma troppo slanciata, tutti ricoperti di vernice nera, hanno figure in bianco e dorate. Un cratere ci offre Nike su quadriga vicino ad una meta, e dall'altro lato una statua di Eros, che il Furtwaengler ha ricondotto all'originale del « Genio Borghese » del Louvre, con accanto una devota. Il secondo cratere offre le figure di due divinità in aspetto del tutto plastico: Afrodite ed Athena. (FURTWAENGLER e REICHHOLD, *Griechische Vasenmalerei*, II Serie, Lieferung IV, t. 91-100, pp. 167-211, fig. 55-78).

In seguito alla repentina morte del Furtwäengler, a compiere la parte scientifica della *Griechische Vasenmalerei* si accinge Federico Hauser. Accompagnato appunto dal testo di questo archeologo è uscito il V fascicolo dell'opera (t. 101-110, pp. 213-266).

Le tavole 101 e 102 contengono tre insigni campioni di ceramica calcidica, un'anfora cioè e due crateri della collezione di Würzburg. Se uno dei crateri ha una rappresentazione di addio di guerrieri, resa mitologica con l'aggiunta di nomi del ciclo troiano, gli altri due vasi hanno il loro corpo ricoperto con elementi del repertorio decorativo della ceramica di Calcide.

Del periodo dei maestri di tazze vediamo qui esattamente riprodotti ed acutamente discussi alcuni esemplari. V'è un'anfora nello stile di Eutimide (t. 103 a Würzburg: da un lato è la curiosa scena del guerriero che, prima della partenza, esamina il fegato di una vittima); v'è una seconda anfora che lo Hauser pone in una serie di vasi, cui appartiene la idria Vivenzio di Napoli (t. 104 a Würzburg:

separazione di Ettore e di Aiace combattenti; si v. il VII canto dell'Iliade); v'è una tazza dello stile di Duride (t. 105 a Monaco: nell'interno è un banchettante che intona un canto di Teognide, all'esterno la morte di Lino ed efebi coi loro amanti); v'è infine uno stamno adorno di una monomachia con Athena da porsi a confronto col frontone orientale di Egina (t. 106, 2 a Monaco).

Già stile di transizione mostrano le figure negligenti di una idria (t. 106, 1 a Monaco) con la partenza di Trittolemo in mezzo alle due dee protettrici.

Del periodo di transizione sono riprodotti alcuni esemplari. V'è un bello stamno (t. 107, 1 a Monaco) con tre figure di donne nude attorno ad un λουτήριον, osservantesi l'una l'altra, come sagacemente nota lo Hauser, mentre sono occupate variamente. Si aggiunga un'anfora nolana (t. 107, 2 a Würzburg) con un efebo che si arma aiutato dalla sorella.

Ma nella tav. 108 è riprodotto il lato principale della perla nella serie dei vasi polignotei o di transizione, del cratere cioè orvietano del Louvre detto degli Argonauti. Ed una ingegnosa, e per me plausibile spiegazione ha saputo lo Hauser trovare per la riunione di quei personaggi solitamente denominati Argonauti. Essi sarebbero i protettori di Atene, la dea Athena cioè, gli eroi e gli eponimi delle φυλαί adunati per la battaglia di Maratona, raccolti qui come nell'affresco della Stoa Poikile, come nel donario delfico di Maratona.

Due vasi rappresentano la produzione ceramica dell'età periclea: una pelike di Breslavia (t. 109, 1), con amazzonomachia espressa da pennello disinvolto, ma negligente, una pelike di Monaco (t. 109, 2) con l'apoteosi di Eracle e con l'elemento burlesco dato dai Sileni che cercano di sottrarre alcunchè della panoplia dell'eroe dalla pira.

Tre crateri fliacici sono rappresentati nella tav. 110 (1 e 3, a Pietroburgo, 2, a Ruvo).

E lo Hauser a tal proposito ascrive questi vasi fliacici per lo stile al sec. IV.

Compie questo quinto fascicolo il cratere da Pisticci con la burlesca rappresentazione della Doloneia (t. 110, 4, Museo Britannico) discesa dall'epica altezza del suo contenuto ad una semplice brigantesca imboscata. Lo Hauser, dopo aver posto questo vaso accanto all'altro cratere di Pisticci, con Ulisse e Tiresia (t. 60), con una acuta osservazione riafferma l'attribuzione fatta dal Furtwängler di questi vasi ad Eraclea.

Con grande arditezza poi lo Hauser, giovandosi di una notizia di Plinio (*N. H.*, XXXV, 66), non è alieno dall'attribuire questi due vasi al pennello giovanile di Zeussi e, come corollario a questa sua ipotesi, egli pubblica, come altra opera ceramica dell'influsso, se non della mano del grande pittore, un frammento di vaso attico del sec. IV con la testa finamente disegnata di una donna con orecchio cavallino, cioè di una centauressa (fig. 94-B).

Vasi da Gela. — Gela, luogo sì lungamente ricercato da avidi mercanti di antichità, ha dato tuttavia in soli cinque anni di scavo non continuo sotto l'abile direzione dell'Orsi, larga messe di monumenti. La parte ceramica ne è la prevalente, e la ceramica uscita dalla necropoli arcaica del Borgo viene, come a più riprese è osservato dall'Orsi, ad appoggiare le notizie degli antichi (Tucidide, VI, 4 – Erodoto, VII, 153) secondo cui la fondazione di Gela si deve ad una schiera mista di Rodii e di Cretesi. I grandiosi pithoi dipinti (t. V e VII), prima trascurati ed ora messi in luce conveniente dall'Orsi, ben palesano di essere, in parte di origine cretese, in parte di derivazione cretese con sopravvivenze egee. A fabbriche, se non rodie, certo dell'Asia Minore (giacchè tutt'altro che definitiva è sinora una ripartizione dei vari stili e delle varie fabbriche nella ceramica ellenica dell'Asia) appartengono pre-

[illegible] di cui menziono specialmente [illegible] a fig. 111 che dovevano formare un grande cratere a palla.

Ma di fronte a questi preziosi esempi illuminanti le origini di Gela, la maggior parte del materiale arcaico ceramico è data, come nelle altre necropoli siciliane e di Cuma, dal protocorinzio e dal corinzio con le note e varie forme dei piccoli vasetti. Tra di questi merita di essere menzionata, come nuovo esemplare di una serie preziosa, una *lekythos* protocorinzia con zona dipinta di guerrieri combattenti (figura 116). La ceramica attica è rappresentata nella necropoli del Borgo da *lekythoi* di stile negligente e da pochi esemplari di vasi a figure rosse.

Le necropoli del secolo v hanno offerto alcuni prodotti attici preziosi e specialmente alcune *lekythoi* di cui Gela è stata sì larga dispensatrice a tante collezioni vasculari.

Alcuni di questi vasi hanno interesse mitografico come l'anfora col cinghiale d'Erimanto (t. IX), la *lekythos* con la lotta di Peleo e di Tetide (t. XIII, b), la *lekythos* a figure rosse con Calliope e Mnemosine (t. XXVI). Altri vasi sono insigni pel disegno, come in special modo la *pelike* con Teseo, Etra, Arianna (t. XXXII) ed il cratere con Dioniso, una donzella e due Papposileni (t. XLIV), vasi di disegno già sciolto dall'arcaismo.

La lista dei vasi firmati è accresciuta dagli scavi di Gela di due esemplari: una tazzetta di Cacrilione (fig. 328), una *pelike* adorna nella parte anteriore di due magnifiche figure di Amazzone e di Greco combattenti, con la firma del ceramista Polignoto (t. XLIII). Ed alcuni vasi si sono rinvenuti con nomi di giovani uniti al tradizionale καλός, e tra di essi affatto nuovi sono i nomi di Διόδοτος e di Αὖλος su una *lekythos* a fondo bianco ed a figure nere (t. XXVIII). Il nome letto Ἔλαιον da Orsi su bella *lekythos* policroma mi pare debba leggersi Εὐαίων, nome noto da altri prodotti ceramici.

L'opera di scavo dell'Orsi si allargò a vari centri di culto; tra di questi bisogna menzionare quello di Bitalemi, semplice τέμενος che ha offerto ricca congerie di frammenti di vasi e di terracotte preziose, resti di ἀναθήματα ammassatisi in questo sacrario suburbano nel corso degli anni dal principio del secolo VII alla metà del secolo V.

Pertanto la ceramica è assai varia essendosi rinvenuti prodotti locali, geometrici, insulari ed ionici, protocorinzii e corinzi (in prevalenza), attici a figure nere ed a figure rosse, pochi buccheri di origine etrusco-campana.

Singolare è una fiaschetta schiacciata con guerriero ricoperto di enorme scudo circolare da ciascuna parte e di forma assolutamente nuova e di fabbrica ignota, forse asiatica (figura 406). (*Monumenti antichi pubblicati dalla R. Accademia dei Lincei*, vol. XVII, 1907; Orsi, *Gela, scavi del 1900-1905*, pp. 1-758, t. I-LVI).

L'askos. — Il Mayer pubblica una minuta ed estesa analisi delle varie forme di vasi che possono essere indicate col nome di *askos*. Otto categorie egli ne distingue riguardo alle forme in parte tolte, come è noto, dal mondo animale, e di queste otto categorie il Mayer esamina le origini e gli sviluppi, accentuando la importanza che per le forme primitive ha il materiale cipriota, per le forme seriori il materiale apulo. (M. Mayer, *Askoi*, nel *Jahrbuch des Kais. deutsch. arch. Instituts*, 1907, pp. 207-235).

Vasi arcaici di Monaco. — In attesa che un nuovo catalogo della collezione ceramica di Monaco sia composto, l'Hackl pubblica due preziosi vasi di essa collezione: un cratere (fig. 1-3, t. I), un'anfora (fig. 4-6).

Il cratere si schiera perfettamente nel gruppo di quei vasi denominato del Falero, il quale gruppo forma come un ponte di passaggio dallo stile geometrico allo stile a figure nere primitivo. Dopo lo studio della forma tettonica, degli ornati (caratteristiche sono le spi-

rali uncinate), delle figure (uccelli acquatici, leoni, e nella zona superiore dieci cocchi ed un cavaliere), l'Hackl conclude col porre questo cratere un po' prima del notissimo cratere Burgon del Museo Britannico (WALTERS, *History of ancient pottery*, I, p. 296). L'anfora, tutta verniciata, ha due riquadri riempiti, uno da testa femminile, l'altro da una protome equina. Dopo un esame del materiale esibente a noi simili teste e simili protomi, e dopo uno studio sul loro significato (pel vaso di Monaco il senso sarebbe funerario), l'Hackl conclude col fissare il posto che occupa questa anfora nella ceramica greca, nel periodo cioè di transizione dai vasi del Falero ai vasi attici a figure nere.

Come aggiunta l'Hackl descrive e pubblica varie opere ceramiche da lui menzionate nel corso del suo articolo, cioè un vaso tipo Falero di Carlsruhe (fig. 12) ed i seguenti vasi di Monaco: vasetto a tre anse di fabbrica tarda micenea con due protomi di sfinge (t. II), brocca tipo Falero (fig. 13-14), unguentario a forma di protome equina (fig. 15), sarcofago di Clazomene (fig. 16-18), cinque tazzette dei cosiddetti *Kleinmeister* con teste femminili (fig. 19-25). (HACKL, *Zwei frühattische Gefässe der Münchner Vasensammlung*, nel *Jahrbuch des d. arch. Instituts*, 1907, pp. 78-105, pp. 141-143, fig. 1-25, t. I e II).

Un sarcofago di Clazomene del Museo Nazionale di Atene è pubblicato e descritto dal Rhomaios.

Il Ζωοφόρος, posto tra strette zone di ornamento, esibisce quattro bighe guidate da Nikai e messe simmetricamente due a due in direzione opposta; sotto ciascuna biga è un cane. Degni di nota poi, oltre alla sfinge (a destra) ed alla Sirena (a sinistra) in fondo al sarcofago, sono due centauri. Il primo (a destra) ha gambe anteriori completamente umane, il secondo (a sinistra) ha le gambe dinnanzi di forma umana ma finienti in grossi zoccoli cavallini; quel tipo di centauro il Rhomaios dice jonico. (Rhomaios, Πηλίνη *σαρκοφάγος ἐκ* Κλαζομενῶν nella *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική*, 1907, pp. 199-206, t. 9).

La ceramica di Cirene. — Un succinto e chiaro studio riassuntivo ha pubblicato il Dugas sull'arte ceramica di Cirene. Riassumendo i dati di studi precedenti, in special modo dello Studniczka e del Pottier, ed aggiungendo proprie osservazioni, il Dugas esamina l'interessante e singolare gruppo dei vasi cirenaici, sia dal lato della tettonica e della tecnica che dal lato dell'ornamentazione, dello stile, dei soggetti, della composizione per la quale sono poste in evidenza le qualità del paesaggio e della narratività.

Per la ceramica di Cirene il Dugas distingue, ma sotto forma d'ipotesi, quattro periodi cronologici. Esempio del primo sarebbe la tazza del Louvre con Zeus e l'aquila (*Archäologische Zeitung*, 1881, t. 12, 3); quella di Cadmo pure del Louvre (ivi, t. 12, 2) sarebbe un esempio di transizione al secondo periodo rappresentatoci specialmente dalla nota tazza di Arcesila (*Monumenti dell' Instituto*, v. I. t. XLVII). La tazza di Cirene (STUDNICZKA, *Kyrene*, fig. 10) apparterrebbe al terzo, mentre nel quarto di decadenza, con influssi di altri centri ceramici, si dovrebbe porre il fondo di tazza edito dal Dugas a tav. III, 1.

Sulla base dei vari elementi giunge il Dugas alla stessa conclusione cui in special modo erano pervenuti il Loeschcke ed il Puchstein prima, lo Studniczka ed il Pottier dopo, cioè a riferire a Cirene questa produzione ceramica osservando quella fusione di stili che già era stata analizzata dal Boehlau.

Il Dugas pone lo sviluppo della ceramica cirenaica in special modo nei primi tre quarti del secolo VI e vede in Nicostene l'anello di congiunzione tra la ceramica di Cirene e quella attica a vernice bianca, punto questo che può divenire oggetto di più minute e profonde ri-

[illegible] e per rendere più chiara la visione dello sviluppo della pittura ceramica ateniese.

Il lavoro del Dugas è chiuso da un elenco dei vasi cirenaici a lui noti; in tutto essi sono nel numero di 87, di cui uno apparterrebbe al 1° gruppo, quattordici al secondo, pure quattordici al terzo, cinquantotto al quarto. Collaboratore artistico del Dugas nella riproduzione di vasi e di frammenti è il Laurent. (C. DUGAS e R. LAURENT, *Essai sur les vases de style cyrénéen*, in *Revue archéologique*, 1907, 1ère partie, pp. 377-400, t. III-IV, 2ème partie, pp. 36-58).

Vasi cirenaici o vasi cretesi? — La tazza da Samo edita dal Böhlau (*Aus jonischen und italischen Nekropolen*, t. 10, 4) è spiegata da Hauser come rappresentante Dedalo che fabbrica il Labirinto, edifizio a forma di torre rotonda. Il frammento del Louvre (Pottier, *Catalogue*, E. 666, *Album*, II, 63) è riferito dallo stesso Hauser ad una ταυροκαθάψια propria di Creta e nota a noi dai remoti tempi minoici.

Da questo e da altre osservazioni di contenuto e di forma riferentisi ad altre tazze, a quella di Arcesila, a quella di Cirene, deduce lo Hauser l'ipotesi che la nota indicazione di tazze cirenaiche possa essere sostituita senza inconvenienti, anzi con maggior fondamento, da quella di tazze cretesi. (Hauser, « *Kyrenaische* » *Schalen*, negli *Jahreshefte des Oesterr. arch. Institutes*, vol. X, 1907, pp. 10-16).

Un'anfora di Amaside. — Lo Hauser pubblica un'anfora di Amaside proveniente da Orvieto e passata dalla collezione Bourguignon al Museo di Boston. Da un lato è Tetide che offre le armi ad Achille alla presenza di Peleo, schema che, tolti i nomi scritti, può benissimo essere, come nota lo Hauser, quello di tante scene generiche di armamento. Sull'altro lato è la lotta pel tripode tra Eracle ed Apollo con in mezzo Hermes, mero riempitivo artistico. Apollo è qui armato di corazza, il che conduce lo Hauser a spiegare la nota tazza « cirenaica » del Louvre (Pottier, *Album*, vol. II, 63) detta di Cadmo e del serpente, come rappresentante Apollo che uccide Pitone. Secondo l'analisi stilistica dello Hauser quest'anfora sarebbe una fra le più evolute opere di Amaside. (Hauser, *Amphora des Amasis*, negli *Jahreshefte des Oesterr. arch. Institutes*, vol. X, 1907, pp. 1-10).

La caccia alla lepre come rappresentazione funeraria. — Un efebo che sta inseguendo una lepre, la quale si rifugia su di un tumulo sormontato da una stele, è la scena rappresentata su di una *lekythos* a fondo bianco dell'*Akademische Kunstmuseum* di Bonn. Il Weicker, che pubblica il vasetto, cita per analogia di contenuto due altre *lekythoi*: una al Museo Britannico (MURRAY e SMITH, *White athenian vases*, t. 6), l'altra del *Metropolitan Museum* di New York. Il predetto dotto riconosce in queste scene un senso funerario: il morto segue le predilette occupazioni avute nella vita e tra di esse anche quella della caccia. (WEICKER, *Eine polychrome lekythos in Bonn*, in *Jahrbuch d. d. Arch. Institutes*, 1907, pp. 105-111, t. III).

Lekythoi di Duride. — Nella Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1886, t. 4 fu edita una *lekythos* eretriese del Museo di Atene col nome di Duride scritto sulle pieghe di una clamide di un discobolo. Il Rhomaios pubblica ora altre tre *lekythoi*, due di Atene ed una di Berlino, ove pure sulle pieghe degli abiti delle tre figure rappresentate è il nome di ΔΟRIS.

Queste quattro *lekythoi* sono ascritte dal Rhomaios all'arte non del tutto evoluta di Duride.

Ma se per l'arte di Duride ben poco di nuovo ci offrono le figure di queste tre *lekythoi*, di esse almeno due figure femminili mostrano, osserva il Rhomaios, di appartenere a quella produzione ceramica attica attinente alle nozze, su cui recentemente ha discusso il Brückner.

In altre due *lekythoi* ateniesi il Rhomaios

riconosce la mano di Duride: una ci offre un giovane palestrita, l'altra un barbuto comasto. Rhomaios, Λήκυθοι τοῦ Δούριδος nella Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1907, pp. 219-238, t. 10).

Rappresentazioni di ἰατρεῖα su vasi greci. — Il Pottier illustra un gentile ariballo della collezione Peytel, prezioso pel suo raro contenuto che ci trasporta in una sala di medicamenti ellenica della prima metà del secolo v. Il medico, figura efebica, è attorniato dai suoi clienti fasciati che il Pottier, seguendo l'avviso di un eminente medico parigino, immagina sieno venuti per quella operazione profilattica che, sì in uso in tempi a noi vicini, già era seguita dai sanitari dell'antichità, cioè il salasso.

Per importanza questa bella rappresentazione di un ἰατρεῖον può ben essere messa alla pari come osserva il Pottier, con quella dell'interno di scuola della nota tazza di Duride.

L'ariballo presente, che va ad aumentare una piccola serie di vasetti analoghi per forma e per stile, tra i quali un esemplare di Boston è edito dal Pottier, da questo dotto con prudenza non è ascritto ad alcun maestro del periodo persiano, sebbene da lui sia espressa una fine analisi stilistica del vasetto.

Secondo, per importanza di analogo contenuto, sarebbe pel Pottier un cratere del Museo di Atene di stile tardo e negletto del secolo iv, da lui novellamente pubblicato e contenente figure efebiche ferite negli agoni, che la loro guarigione debbono forse a personaggi mitologici della cerchia di Asclepio. (Pottier, *Une clinique grecque au V^e siècle. Vase attique de la collection Peytel* nei *Monuments et Mémoires Piot*, v. XIII, pp. 149-166, t. XIII-XV).

Rappresentazioni di Amazzoni. — La pubblicazione di una *lekythos* policroma del Museo di Atene adorna di un'Amazzone a cavallo che dà fiato ad una σάλπιγξ, conduce il Courouniotis a raccogliere e ad esaminare altre *lekythoi* dello stesso Museo, le quali mostrano pure ciascuna una figura amazzonia. Tutte queste *lekythoi*, a cui si aggiunge quella da Cipro edita da Dümmler (*Jahrbuch des Instituts*, 1887, t. II) dipendono da grandiosi modelli polignotei e sarebbero da ascrivere circa alla metà del sec. v. (Courouniotis, Λήκυθοι μετ' ἀμαζόνων τοῦ ἐθνικοῦ μουσείου, nella Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1907, pp. 123-140, tav. 5).

Vasi nello stile del ceramista Midia. — G. Nicole in una importante monografia aggruppa attorno all'idria famosa firmata da Midia (*British Museum Catalogue of vases*, vol. III, n. 224. F[urtwängler] e R[eichhold], *Griechische Vasenmalerei*, tav. 7 e 8) parecchi vasi e dei seguenti fa una minuta analisi: l'idria di Carlsruhe (F. e R., op. cit., tav. 30), le due idrie di Populonia (Milani, *Monumenti scelti di Firenze*, t. III-V), i frammenti di idria di Boston (Nicole, t. V) con personaggi di Eleusi, una idria di Atene con scena di ἐπαύλια (Nicole, t. IV), una oinochoe Arndt con un citaredo (Nicole, fig. 16), alcuni ariballi del Museo Britannico (Nicole, fig. 19, 20, 39, 40), un ariballo di Bruxelles (Nicole, t. VII, 3).

Il Nicole, e questo credo apparirà chiaro da una monografia da me composta contemporaneamente a quella del Nicole e che sarà edita dalla R. Accademia dei Lincei, ha allargato forse un po' troppo il ciclo dei vasi che si debbono porre attorno all'opera firmata di Midia. Sono inoltre d'avviso che il Nicole, pure esprimendo bene le caratteristiche dello stile di Midia e pur facendone giustamente notare le relazioni con la grande arte della fine del sec. v, abbia errato nel porre la esecuzione dei vasi di questo stile nella prima metà del sec. iv, ritornando alla vieta cronologia del Winter.

Il Nicole chiude la sua interessante monografia con l'accentuare i riflessi dello stile di Midia sulla produzione ceramica italiota e con un'appendice in cui, pubblicando un frammento

[illegible] i vasi con scena di ἐπαύλια t. VIII, 3 e IX), raccoglie varie rappresentazioni vascularie col motivo della scala che assume nei vasi seriori un senso religioso di festa. (G. Nicole, *[illegible] la céramique [illegible]*, nelle *Mémoires de l'Institut National Genevois*, vol. XX, 1908, pp. 51-155, t. I-XV).

Vasi relativi al matrimonio. — Il Bruckner dedica una monografia a questa serie di vasi attici, sui quali si possono scorgere i vari momenti di un matrimonio: la entrata della sposa, l'allusione alla notte di matrimonio, gli ἐπαύλια o doni mattutini alla sposa, il ringraziamento ad Afrodite.

Il ricco materiale, su cui il Brückner esprime con novità di metodo le sue acute osservazioni, è offerto da prodotti che dallo stile severo discendono fin quasi a tutto il sec. IV. Di primaria importanza è il convincente studio del Brückner sopra i caratteristici vasi, già denominati stamni apuli o lutrofori panciuti, in cui si debbono riconoscere i γαμικοὶ λέβητες donati alla sposa dopo la notte nuziale e adorni di rappresentazioni allusive sempre al matrimonio, ma essenzialmente agli stessi ἐπαύλια. Il Bruckner segue questa forma di vaso sino allo stile del Dipylon e ne studia la decorazione ornamentale e figurativa.

Le figure alate che ricorrono su questi vasi danno agio al Brückner di scoprire nelle molte lekythoi con figure alate, pure dei vasetti donati in occasione di matrimonii, e nella figura alata riconosce originariamente Eos, personaggio allusivo al momento in cui questi doni erano portati alla sposa.

Nei numerosi vasetti, ariballi e pissidi di stile fiorito, con la cerchia di Afrodite riconosce pure il Brückner sagacemente vasetti relativi al matrimonio e riferentisi all'ultimo atto del matrimonio stesso, al ringraziamento ad Afrodite. (Bruckner, *Athenische Hochzeitsgeschenke*, nelle *Athenische Mitteilungen*, vol. XXXII, 1907, pp. 79-122, tav. V-IX).

Vaso da Kertsch — Il Pharmakowsky, dando breve notizia sui frutti degli scavi nella necropoli di Panticapeo (Kertsch), descrive e pubblica, mediante piccole zincografie, un magnifico vaso di forma panciuta con anse verticali e coperchio a bottone a forma di vasetto (*lekane* pel Pharmakowski, ma più propriamente γαμικός λέβης) del pieno secolo IV. Detto vaso, che può essere ritenuto come uno dei migliori esemplari della classe di vasi denominata di Kertsch dal Furtwaengler, offre la scena di una sposa seduta cui donzelle portano, insieme ad Eroti, utensili e oggetti come ἐπαύλια. Lo schema della rappresentanza si riallaccia a vasi anteriori (esempio: *Monumenti dell'Instituto*, v. X, t. 34, 2) o contemporanei, assai intirizziti nel disegno, ma qui è avvivato da squisitezza di stile, da novità di motivi e da varietà di azione. (PHARMAKOWSKI, *Archäologische Anzeiger*, 1907, p. 134 e seg., fig. 3-7).

Vasi italioti figurati. — Interessanti sono alcuni vasi editi con dottrina da M. Iatta. Una *kelebe* (t. I) ed una idria (t. II) da Ceglie del Campo sarebbero esempi di quella primitiva ceramica apula figurata di cui il più noto vaso è l'anfora di Fineo riprodotta dal Reichhold ed illustrata dal Furtwaengler (*Griechische Vasenmalerei*, t. 60, 2). Esatta è l'ammessa posteriorità di tali due vasi rispetto all'idria di Midia (*Gr. Vasenmal.*, t. 8), non esatta mi pare invece la determinazione cronologica per essi vasi dedotta, il decennio 430-420, per me troppo alta.

La parte nobile della *kelebe* ha una scena rara che collima col racconto di Apollodoro (II, 5, 9, 7 e seg.): Eracle, una figura dal profilo stranamente semitico, tiene pacifiche trattative con l'Amazzone Ippolita. Sull'idria invece sono Elena e Paride.

L'oinochoe pubblicata nella fig. 5 non mi sembra da doversi porre tra la produzione italiota d'imitazione, come lo Iatta vorrebbe; essa oinochoe si schiera accanto alle altre oinochoai

attiche con figure dionisiache, di cui esempi insigni ci sono offerti dalle due oinochoai di Atene (Collignon-Couve, *Catalogue*, n. 1282 e 1283), dalla oinochoe Warren (*Strena Helbigiana*, t. 3), da quella di Oxford (*Journal of Hell. Studies*, 1905, t. I).

I frammenti ruvestini con scena dell'inferno sono assai importanti (t. III); per lo stile essi non si allontanano dalla nota anfora canosina di Monaco (*Gr. Vasenmal.*, t. 10) e però non possono essere anteriori alla fine del IV secolo o al principio del susseguente. Ma essi frammenti si distaccano da tutte le altre rappresentazioni italiote degl'inferi. Il centro della scena è occupato da Orfeo citareggiante e verso di lui tutte le figure rivolgono lo sguardo. Lo Iatta nota questa unità di contenuto, come da lui è notata la ispirazione essenzialmente orfica di questa pittura vasculare, ispirazione pure ad altri vasi comune, ma qui più manifesta.

Un frammento pure ruvestino della collezione Iatta è nella figura 10 ed ha una interessantissima rappresentazione. Un Erote è sulla groppa di un centauro sì da richiamare alla mente i centauri di Aristea e Papia. E la importanza di questo frammento, per lo studio della genesi di tal motivo nell'arte, è stata in chiara luce posta dallo Iatta. (*Monumenti dei Lincei*, v. XVI, 1907; M. Iatta, *Vasi dipinti dell'Italia meridionale*, pp. 493-532, t. I-III).

Negli ultimi fascicoli del *Dictionnaire des antiquités* di Daremberg, Saglio e Pottier sono da notare i seguenti articoli: *Prochous* (Karo), p. 661; *Psykter* (Karo), p. 750 e seg.: il Karo distingue tre forme di psykter nella ceramica del VI e del V secolo, la prima calcidica di anfora a doppia parete con foro, la seconda assai usata con gl'insigni esemplari di Eufronio e del Museo di Villa Giulia, la terza nota da un esemplare solo di Monaco di stile severo. *Pyxis* (Pottier), p. 794 e seg.: le forme di pissidi nella ceramica greca si potrebbero osservare dallo stile geometrico all'età alessandrina. *Rhyton*

(Pottier), pp. 865-868: fin dall'età preellenica si avrebbero imitazioni in argilla di κέρατα; ma la vera fioritura di protomi animalesche nei *rhyton* si avrebbe a partire dai secoli VII e VI.

Pericle Ducati.

EPIGRAFIA GRECA.

Generalia.

Sono state pubblicate le *Inscriptiones Thessaliae*, parte II del volume IX delle *Inscriptiones Grecae*, ed. Otto Kern, indices composuit F. Hiller de Gaertringen. Berlino, 1908. Ne riparleremo in altro bollettino. Procedono alacremente i lavori per la riedizione delle iscrizioni ateniesi posteuclidee, curata dal Kirchner.

E. Bourguet e A. J. Reinach pubblicano in Rev. des Ét. gr. XXI, 1908, pp. 153-217 il *Bulletin Epigraphique* consecutivo a quello pubblicato dal secondo di questi autori nell'anno precedente. Esso è minutissimo e diligentissimo, sicchè spesso ci ha reso servigi preziosi. Non va però oltre le pubblicazioni del 1907.

Wilhelm Larfeld col suo volume: *Handbuch der griechischen Epigraphik. Erster Band: Einleitungs und- Hilfsdisziplinen. Die nicht-attischen Inschriften.* Leipzig, R. Reisland, 1907, in-8°, VIII, p. 604, con 4 tavole, completa il suo manuale di epigrafia greca, il secondo volume del quale: *Die attischen Inschriften* era stato pubblicato precedentemente nel 1902. Questo manuale è destinato più che ai principianti, agli studiosi già iniziati nella epigrafia, e a costoro renderà ottimi servigi. Essi vi troveranno una raccolta di materiali mirabile per mole e per ordine. Lo spoglio delle principali raccolte epigrafiche è coscienzioso sino allo scrupolo, la bibliografia completa. La distribuzione della materia è in tre parti: I. Introduzione, pp. 1-171: essa è consecrata alla storia dell'epigrafia greca: riguarda le raccolte anteriori ai *corpora* del XIX secolo, e i loro autori; la storia delle

[illegible] dotti, che hanno incoraggiato gli studi epigrafici, delle grandi esplorazioni, dell'opera dei vari Istituti. II. Parte generale (pp. 172-315): essa contiene ciò che riguarda l'uso delle iscrizioni presso i greci, l'incisione dei testi, i vari generi di monumenti epigrafici, le norme cui deve soddisfare la loro pubblicazione, la critica e l'interpretazione dei testi. III. Parte speciale (pp. 316-571): essa si compone di due capitoli: Alfabeto e Formulario delle iscrizioni greche non attiche. Quanto all'alfabeto l'autore prende le mosse dai sistemi grafici della scrittura premicenea e micenea, studia poi la scrittura sillabica cipriota, la scrittura alfabetica greco-fenicia, esamina tutti gli elementi dell'alfabeto, e discorre della formazione, della diffusione e della fortuna degli alfabeti particolari: segue un utile inventario dei monumenti epigrafici arcaici (VII-V secolo), degli alfabeti d'Asia minore, del gruppo insulare, dell'Attica e del N. E. del Peloponneso e del gruppo occidentale; il capitolo termina con una esposizione completa delle nozioni relative alle abbreviazioni, legature, segni di lettura e singolarità diverse. Quanto al formulario delle iscrizioni esso è ordinato secondo le divisioni correnti del materiale epigrafico. (1. Formule generali. 2. Atti pubblici: *a*) trattati: *b*) leggi; *c*) decreti; *d*) editti e lettere. 3. Iscrizioni onorarie, de dicatorie, sepolcrali. 4. Atti di contabilità e cataloghi. 5. Iscrizioni di diritto privato. 6. Iscrizioni di carattere letterario). Tutta questa parte contiene raggruppati moltissimi materiali, onde ne agevolerà di molto agli studiosi lo spoglio. Il volume termina con un ottimo indice.

Grecia.

ACAIA.

A. [illegible] pubblica in *Ἐφημ. Ἀρχ.* 1908, col. 95-102 (*Ἱεροὶ νόμοι ἐξ Ἀχαΐας*) due frammenti di leggi sacre, dei quali il secondo è insignificante, il primo invece è abbastanza interessante. Vieta alle donne, che partecipino alla festa in onore di Demetra, l'uso di ori che superino il peso di un obolo, di vesti multicolori, di porpora, di cosmetici, e (abbastanza strano) il suono del flauto.

ATENE.

L. Bizard e P. Roussel pubblicano in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, p. 425, n. 17, un decreto ateniese rinvenuto in Delo in onore dei sacerdoti di Delo, che erano in carica sotto l'arcontato di Faidrias verso il 150 a. C.

Ad. Wilhelm comunica in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, pp. 36-40 (*Inschrift aus Athen*) di avere ritrovato la pietra del frammento I. G. II, 971 circa (appartiene alla lista dei vincitori alle Dionisie) pubblicato dal Köhler col solo sussidio di una copia del Pittakis, assai infedele e negligente, e lo ripubblica con suoi supplementi. Nella prima colonna si ricostruisce il nome dell'arconte Aristocrate 399/8, e quello dell'attore tragico che vinse l'anno precedente Νικόστρατος. La seconda colonna nomina come poeta comico vincitore nel 387 Araro, il figlio di Aristofane. Nella terza colonna importa sopra a tutto la lettura del nome dell'arconte Ippodamas (375/4), come principio della lista di un nuovo anno, lettura alla quale era già arrivato E. Reisch.

Le *Urk. dram. Aufführ.* di A. Wilhelm hanno dato luogo a numerosi studi che per l'indole loro non vanno qui esaminati. Basterà annunciarli: P. Foucart in *Journal des Savants*, 1907, 468, 545, 590; Hiller v. Gaertringen, *Klio*, 1907, 142-143; H. Schenkl, *Berl. Philol. Wochenschr.*, 1907, 445-448; 862-863; E. Reisch, *Zeitschrift für Oesterr. Gymn.*, 1907, 280-315; E. Capps. *Am. Journ. Philol.*, 1907, pp. 82-90 e 178-190.

W. N. Bates in *Am. Journ. of Arch.*, XI, 1907, pp. 307-314 (*New Inscriptions from the Asclepieum at Athens*) pubblica 4 iscrizioni incise su di una stessa base di marmo prove-

niente dall'Asclepieio. La prima contiene una dedica ad Asclepio della quale è autore Kallias di Euonymon, e risale al IV secolo; la seconda un'altra dedica di cui sono autori Apollodoros di Sypalettos e Lysandrides di Pelekes, il padre del quale Lysanias figura in una lista di efebi del 282; la terza contiene la datazione della dedica precedente [ἐφ' ἱ]ερέως [Φιλίπ]ου Φαληρ[έως] costui fu sacerdote di Asclepio nel 224/3 o nel 211/0). La quarta contiene una dedica del popolo, per ordine del dio, al λειτουργός Menandros (I secolo a. C.).

A. Wilhelm in *Iahreshefte d. Oester. Inst.*, 1907, X, pp. 32-35 *Beschluss der Athener aus dem Iahre* 338/7 *v. Chr.*) scopre che alla stessa stela alla quale appartiene l' i. pubblicata da E. Drerup in *Musée Belge*, IX, 390, appartiene il frammento *I. G.*, II, 122 e un altro piccolo frammento. Ripubblica così l'intera iscrizione, che risulta essere un decreto di prossenia dell'anno 388/7 in onore di Drakontides e di Hegesias di Andro. Nel frammento *I. G.*, II, 122 non si può supplire, come vorrebbe W. S. Ferguson, *The Athenian secretaries*, p. 30, Φίλιππος Ἀντιφ[ίλου Εἰτεαῖος] ἐγραμμάτευεν, perchè questo demotico in *I. G.*, II, 130 non va riferito al nome del segretario, ma al nome del proponente.

W. S. Ferguson in *Klio*, VII, 1907, pp. 213-240 *Researches in Athenian and Delian Documents*) nota al par. 1° (p. 213) che dei sacerdoti dell' Artemis (che sembra essere stata adorata sotto i due vocaboli di Kallista e di Soteira all'uscita del Dipylon) i tre che ci sono conosciuti pel 237/6, 236/5 e 235/4 appartengono alla tribù, alla quale spetta per l'anno seguente il segretariato e il sacerdozio di Asclepio: così uno stesso cittadino potrà occupare ogni anno un nuovo sacerdozio. Al par. 3 (p. 221) fissa delle date per arconti finora male localizzati: 159/8 Aristaichmos, 144/3 Meton, 141/0 Dionysos, 121/0 Xenon, 111/0 Sosikrates, 108/7 Eracleides, 94/3 Demochares.

W. Cronert in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, 146, vuole che *I. G.*, II, 3107 sia l'epitafio dell'etera epicurea Hedeia di Cizico; forse il Thespis di Laodicea di *I. G.*, II, 3131 è anche lui il noto epicureo.

Robinson in *American Journal of Philology*, XXVIII, 1907, 425, n. 3, avvalendosi dell'autopsia della pietra della iscrizione per la sistemazione dei tripodi del Kynosarges (cfr. *Ausonia*, I, 147), ne pubblica una copia più precisa, che risolve in guisa sorprendente alcune difficoltà della prima lettura. H. Lattermann in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, pp. 75-80 *Noch einmal zur Bauinschrift aus Athen*) fa nuovi emendamenti ed osservazioni.

W. S. Ferguson in *Class. Philol.*, 1907, 365, discute varii punti del decreto di Phaidros (*I. G.*, II, 311), e ristabilisce così la lista degli arconti: 294/3 Olympiodoros, 293/2 Charinos, 292/1 Philippos, 291/0 Kimon, 290/89 Diokles.

Lo stesso A. in *Classical Philology*, II, 1907, pp. 405-6. (*Notes on Greek Inscriptions, II. Theophilos of Pergamon*) nota che colle due iscrizioni *I. G.*, II, 5, 451 b. in onore di un figlio di [Θεοφίλ]ου e di un Θεόφιλος va avvicinata l' i. n. 334 di Dittenberger., *Or. Inscr.*, contenente una dedica del popolo Pergameno, in onore di un Ἀπολλωνίδης Θεοφίλου. Applicando la legge di Ferguson, data probabile di *I. G.*, II, 5, 451-B, è il 154/3, e di conseguenza l'i. pergamena scende al regno di Attalo III. Sicchè l'acme di Apollonide, figlio di Teofilo va posta nel 135 circa; quella di Teofilo nel 168 circa e quella del padre di questo nel 200 circa.

W. Bannier in *Rh. Museum*, 63, 1908, pagine 423-444 (*Die Beziehungen der aelteren attischen Uebergabe und Rechnungsurkunden zu einander*) studia in prosecuzione della sua memoria, pubblicata or sono due anni nello stesso

[illegible] l. 147, le influenze che si sono esercitate scambievolmente, circa i modi di redazione, tra i documenti ateniesi di uscita e quelli di inventario. Le conclusioni principali alle quali egli perviene sono (cfr. p. 443): gli inventari di Atena hanno influenzato i registri d'uscita a partire dalla Ol. 88, 3; gli inventari degli altri dèi mostrano più stretta parentela coi rendiconti della costruzione di statue che cogli inventari di Atena; i documenti della guerra di Samo imitano i più antichi rendiconti per statue; i documenti dell'Eretteo mostrano maggiore parentela coi rendiconti per statue, che con quelli per costruzioni, ed insieme stanno sotto l'influenza dei registri di spese, al che ora si può riportare senza esitazione la loro distribuzione per pritanie; gli atti dei poleti ricordano quelli dell'Eretteo e i registri di spese. I documenti Eleusini mostrano una parentela superficiale con quelli ateniesi; gli inventari del IV secolo offrono una miscela di forme diverse del V; i documenti della costruzione del muro di Conone sono indipendenti dai documenti relativi a costruzioni cronologicamente precedenti.

C. Cichorius in *Hermes* 63, 1908, pp. 197-223 *Panaitios und die attische Stoikerinschrift* illustra la i. *I. G.*, II, 953, già trattata dal Crönert in *Sitz. ber. Berl. Ak.*, 1904, p. 471 seg. Mentre il Crönert poneva l'arcontato di Lysiades, all'anno del quale appartiene la lista dei ieropoii contenuta nella iscrizione, nel 152/1, il Cichorius lo sposta al 139/8. I due personaggi romani Σπόριος e Λεύκιος, che figurano alle l. 36 e 33, debbono essere Sp. Mummius, fratello di Lucio, e L. Metellus, i quali, come è noto, fecero parte della famosa ambascieria che, sotto la guida di Scipione il giovane, fu spedita dal Senato in Oriente qualche anno dopo la terza punica, e fu accompagnata da Panaitios. Il viaggio durò dal 140 alla fine del 139 o al principio del 138. Quando costoro si trovarono in Atene furon celebrate le Πτολεμαῖα, per cui la iscrizione ci dà la lista degli ἱεροποιοί, e appunto per ciò la festa fu più solenne. Alla luce della nuova datazione studia il Cichorius con grande acutezza ed erudizione i nomi della lista, proponendo varie identificazioni, le più importanti delle quali sono quella di Posidonio, di Aristarco e di Apollodoro, menzionati vicini alla fine della lista, con Posidonio ἀναγνωστής di Aristarco, con Apollodoro scolaro, e con Aristarco figlio omonimo del medesimo; e quelle di Ἀντίπατρος Πειραιεύς della l. 39 col celebre poeta epigrammatico Antipatro di Sidone. Di questo il Cichorius studia l'epigramma, *Anthol.*, VII, 241, dimostrando che il Tolemeo in morte del quale esso fu scritto deve essere un Tolemeo figlio di Tolemeo VI Filometore e di Cleopatra, e che più precisamente l'epigramma fu scritto nel 153 o 150. Congettura poi, senza pretendere di dimostrarlo, che l'ordine col quale si seguono i nomi della lista sia l'ordine di età dei personaggi relativi, e si sofferma a considerare con compiacenza quanti ammaestramenti verrebbero da ciò relativamente alla storia, specie della filosofia. Da un passo dell'*Index Stoicorum* di Ercolano, vorrebbe, diversamente dal Crönert, indurre che Panaitios si trovava al seguito di Scipione nella III punica, e che alla fine di essa prendesse parte con Polibio a quella spedizione di ricognizione lungo la costa N. O. dell'Africa che è ricordata da Plinio, *N. H.*, v. 9.

DELFI.

H. Pomtow continua in *Klio*, 1907, pp. 395-446 e 1908 pp. 73-120 e 186-205 i suoi *Studien zur Weihgeschenke und Topographie von Delphi*, cominciati in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1906, 437-564 (v. *Ausonia*, 1907, p. 59). Dal primo degli articoli citati notiamo: l'A. fissa al 369/8 la costruzione dell'emiciclo dei re d'Argo; sopra i muri della nicchia quadrata, che segue immediatamente questo emiciclo all'Ov. vi sono 16 testi

inediti, oltre gli otto già pubblicati. Degli inediti il più antico risale al IV secolo (arconte Eucrito, 324), il più recente è del 220 circa. Questa nicchia è forse un'offerta dei Beoti verso il 345. L'A. poi classifica i decreti incisi sulla base degli Etoli; gli arconti Damochares e Teuteles, Ainesidas, Aischriondas, Aristoxenos appartengono alla metà del III secolo, poichè i due primi non possono risalire oltre il 270, e i tre ultimi non possono discendere oltre il 240; Archidamos si deve porre tra questi due gruppi. A p. 442 seg. pubblica due dediche di strategi etoli; a p. 443 un frammento di un catalogo di case appartenenti ad Etoli e donate al dio forse da M. Acilio.

Dagli articoli del 1908 notiamo:

L'iscrizione Ἀργεῖοι ἀνέθεν τἀπόλλωνι pubblicata dall'Homolle in *Bull. de Corr. Hell.*, 21, 301, va considerata quale iscrizione dedicatoria non degli epigoni, come finora generalmente si riteneva, ma del gruppo dei sette contro Tebe, come ha riconosciuto assai recentemente il Bulle. (Il gruppo dei sette, scolpito da Ipatodoro e Aristogitone, fu dedicato secondo Pausania, X, 10, 3 seg. in occasione della vittoria di Oinoe, la quale non va collocata nella guerra di Corinto, ma nel 456). A p. 204 seg. è pubblicata una iscrizione che contiene un rinnovamento di prossenia per un Ὑπατόδωρος Μίκκου Θηβαῖος sotto l'arcontato di Herakleides, circa cioè il 228 a. C.; l'A. pensa cosa possibile che in questo personaggio si debba vedere un discendente dello scultore Hypatodoros della metà del V sec.

A. D. Keramopoullos in Ἐφημ. Ἀρχ. 1907, pp. 91-104, ricostruisce la base dell'*ex voto* rappresentante la contesa del tripode, consacrato dai Focesi. Su una lunghezza di 7 metri e 63 cm., si legge in lettere del IV secolo Φωκε[ῖς Ἀπόλλωνι [ἀνέθ]ηκαν δ[εκάταν. Sulla base durante la guerra sacra furono iscritti dei decreti che vennero poi martellati, e nell'86 un decreto pel Focese Dion di Daulis.

A. Nikitsky in *Journ. du Ministère de l'Instruction publique*, 1906, p. 155, presenta una nuova ricostruzione della iscrizione, che Pomtow nel 1887 copiò dal muro della terrazza (*Fleckeisens Jahrb.*, 1896, 760) e considerò come una lettera di Perseo a Delfi. Si tratta invece di un decreto di Delfi diretto contro il re di Macedonia; la restituzione è stata di molto agevolata dalla grande somiglianza che la parte conservata di questo testo mostra colle famose rimostranze presentate al senato da Eumene II nel 172 (Liv., 42, 11-14), e che ricompaiono parte nel discorso tenuto a Perseo dall'ambasciatore C. Marcio alla vigilia della dichiarazione di guerra, parte in quello di Callicrate al « Panaetolicum ». Il decreto deve èssere posteriore all'estate del 172, e più particolarmente deve collocarsi nella campagna diplomatica in cui i Romani durante l'inverno 172/1 tentarono coalizzare la Grecia contro la Macedonia. Esso appare redatto sul modello di una nota collettiva di Roma e di Pergamo enumerante i torti di Perseo (cfr. *Rev. des Ét. gr.*, 1908, p. 178).

LARISA.

W. Cronert in *Beibl. a Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, col. 39-40, *Zur Namenliste der Synoikismusurkunde von Larisa*) propone nelle liste dei nomi che accompagnano le famose lettere di Filippo V agli abitanti di Larissa, alcune correzioni e dilucidazioni per alcuni nomi rari.

PAGAI.

A. Wilhelm in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, p. 17-32 ripubblica il decreto di Pagai in onore di Sotele, figlio di Callinico, edito già dal Dittenberger in *I. G.*, VII, 190. Egli si vale dell'autopsia dei due frammenti e dell'avere scoperto che alla medesima iscrizione un altro ne appartiene, da lui rinvenuto nel Museo Nazionale di Atene. Sotele è onorato per le liberalità, di cui ha dato magnifica

prova, quando fu designato ([καθεστ]αμένος ὑπὸ τῶν συνέδρων) ad una carica, della quale disgraziatamente il titolo è andato perduto, e quando poi entrò in ufficio. Ciò avvenne ...]ω καὶ ὀγδοηκοστῷ ἔτ[ει la quale numerazione deve riportarsi alla èra provinciale della Macedonia, che comincia col 148, piuttosto che alla così detta èra achea che dovrebbe cominciare col 147 o col 146, e sulla cui esistenza dopo le osservazioni di Th. Reinach (*Bull. de Corr. Hell.*, 28, 13) si deve dubitare. Quando la Grecia fu soggiogata da Roma, le fu applicata l'èra Macedone. L'anno che ci riguarda (81-89 di questa èra) deve dunque essere uno della serie 67-59 a. C. Le benemerenze principali di Sotele sono oltre i banchetti un antisto di 500 dramme, con rinuncia agli interessi, per uno scopo non ben determinato (forse relativo alla annona, l. 13 seg.) l'aver fatto eseguire durante la festa delle Soterie (forse in onore di Artemide) una πυρρίχα, che finora spesso era stata soppressa per mancanza di fondi, e nell'averne assicurata l'esecuzione anche per l'avvenire con una fondazione di 1200 dramme (l. 14 seg., l. 27 seg).

SPARTA.

H. J. W. Tillyard nel t. XII (1905-6) dell'*Annual of the British School at Athens* pubblica le iscrizioni rinvenute negli scavi intrapresi nella primavera del 1906 dalla Scuola Britannica in Atene e studia quelle già pubblicate. Sono raggruppate a seconda che provengono *a*) dal santuario di Arthemis Orthia sulla riva destra dell'Eurota; *b*) dal grande altare bagnato dall'Eurota che bisogna forse identificare con quello che si elevava nel temenos di Licurgo; *c*) dalla fortezza elevata presso il teatro senza dubbio nel III sec. d. C.; *d*) da altri luoghi. Notiamo: *a*) P. 353, 2 rilievi in calcare rappresentanti un cavallo, sotto uno dei quali si legge in caratteri bustrofedici del principio del VI secolo E.... Ἐπανιδας τα Παρθένοι ἀνέθεκε Ϝορθ(εί)α[ι. P. 359 seg.: alle stele già conosciute contenenti dediche ad Orthia di giovani vincitori dei diversi concorsi, se ne aggiungono 48 dei primi due secoli d. C. I concorsi sono designati così: τὸ παιδικὸν μῶαν, o: το παιδικον κελῆαν, o: το παιδικον καθθηρατόριον. I giovanetti a 10 anni vengono divisi in squadre il cui capo è detto βοαγός, a 12 anni prendono, pare, il nome di παῖδες, e i capi quello di πρατόπαις. *c*) P. 441 decreto di prossenia in favore di Karneades, figlio di Aiglanor di Cirene e dei suoi discendenti, del tempo in cui Sparta fece parte della lega Achea (188-4). P. 446: legge relativa ai giuochi detti Leonideia, probabilmente dell'epoca di Nerva. Tra le altre disposizioni di amministrazione e di polizia, è stabilito che i nomofilachi e gli atloteti debbono curare che la panegiri abbia luogo ogni anno dal 16 Higrianos al principio del Jacintio, nel quale periodo gli affari dovranno essere sospesi; l'appalto dei giuochi è concesso a una banca che dovrà depositare una cauzione di 30,000 denari; sono comminate multe in casi di certe infrazioni. A questi stessi giuochi si riferisce la fine di un'altra iscrizione pubblicata a pag. 452: i concorrenti dovranno sedersi al posto loro assegnato dai commissari dei giuochi, in caso di rifiuto saranno puniti con una multa di 5 denari. Il concorso ginnico avrà luogo ogni anno conformemente alla legge 27; i nomi dei vincitori saranno incisi nel ginnasio e conservati negli archivi pubblici. Conformemente alla legge sarà distribuito l'olio a tutti gli iscritti. La legge è contrassegnata dalla firma di 16 magistrati, del γραμματεὺς βουλᾶς, di 3 efori, di 4 nomofilachi. *d*) P. 456: basi delle statue di Vespasiano, Adriano, Settimio Severo, M. Annio Floriano. P. 463: dedica di Apollonio ὑπηρετήσας καλῶς καὶ πιστῶς e dell'*oinochoos* Leontas al loro padrone Metrodoro di Apollonio, che fu mandato con P. Alkastos in Pannonia a salutare L. Cesare, senza dubbio il figlio adottivo di

Adriano, e poi ambasciatore a Roma per informare Antonino περὶ τῶν πρὸς Ἐλευθερολάκωνας.

Macedonia.

FILIPPI.

C. Fredrich in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1908, XXXIII, p. 30-46 (*Aus Philippi und Umgebung*) segnala delle correzioni che per la sua autopsia si possono fare ad alcuni testi epigrafici latini e greci, di poco conto, già pubblicati.

Tracia.

BIZYE.

Dawkins e Hasluck in *Annual of the British School at Athens*, XII (1905-1906) pubblicano 7 iscrizioni inedite, tra cui notiamo una dedica ad Apollo di un Apollonio στρατη[γὸς τ]ῶν περὶ Ἀνχ[ιάλη]ν τόπων sotto un re Rhoimetalkes, che sembra il III, che regnò dal 31 al 46; e una dedica di Romani ad un re Kotys, figlio di re Rheskouporis, che deve essere il Kotys I, del quale veniamo così a guadagnare il nome del padre.

COSTANTINOPOLI.

Th. Wiegand in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, p. 145-149 pubblica 11 iscrizioni, le più sepolcrali Cristiane.

Mesia-Dacia.

CALLATIS.

E. Ritterling in *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, p. 307-311 (*Zu zwei griech. Inschriften röm. Verwaltungsbeamten*, II) integra molto acutamente l'i. onoraria di Callatis pubblicata in *Arch. epigr. Mitt.*, XIX, 108, n. 63, e intuisce che essa va riferita a L. Minucius Natalis Quadronius, personaggio ben conosciuto

del tempo di Adriano. Ottime osservazioni sul *cursus honorum* del medesimo.

NICOPOLIS AD ISTRUM.

G. Seure pubblica in *Rev. Archéol.*, 1907, t. X, p. 413 e 428 (*Nicopolis ad Istrum, Étude historique et épigraphique*) un piccolo *corpus* delle i. di questa città fondata da Traiano nel 115 (Nikiup presso il confluente della Rositza e dell' Yantra). Notiamo: n. 1-9; dediche a L. Elio Cesare, figlio di Adriano, a L. Elio Vero, il futuro imperatore, a Commodo e al fratello Annio Vero; costruzione di un θερμοπερίπατος nel 184, inaugurato dal legato di Tracia, Julius Castus, e dal procuratore Cl. Censorino; 3 dediche a Giulia Donna; base di una statua di Gordiano, col nome del legato (forse il futuro Decio) martellato. N. 12, epitaffio di un ἱπποιατρός.

Russia meridionale.

PANTICAPAEUM.

B. Pharmakowsky in *Arch. Anzeiger* allo *Jahrbuch des Inst.*, XXII, 1907, p. 126 seg. e XXIII, 1908, p. 164 seg. riferisce sovra la esplorazione della necropoli di questa città, diretta da W. Skorpil. Il più importante trovamento è una placchetta di *defixio* in piombo, incisa sulle due faccie. La formula è καταρύσσω seguito da una lista di nomi (notevole καταρύσσω Ξενομένην καὶ τὰ ἔργα Ξενομένους). Seguono alcune stele funerarie con iscrizione, alcune del v e del iv sec. a. C.; altre più tarde.

Isole.

AMORGO.

Il fascicolo XII, 7 delle *I. G.* (*Inscriptiones Amorgi et insularum vicinarum*, ed. J. Delamarre) comprende 520 iscrizioni, delle quali 186 inedite. Notiamo:

[illegible]: N. 1, frammento di un decreto onorario del III secolo, in favore di Glaucon di Naxos. N. 25, frammento di una deliberazione di cui notevole la formula ἔδοξε τοῖς ἰοῦσιν εἰς Ἰτωνίαν, cfr. n. 34. N. 35, decreto frammentario del II sec. a. C. in onore di un benefattore che si è mostrato molto generoso in occasione di una festa consecrata ad Atena e a Zeus e nelle Itonie. N. 40, decreto in onore di un cittadino, che, incaricato di compere di grano, vi ha proceduto per ben due volte a sue spese. N. 120, i. funeraria che presenta curiose forme dialettali del tempo di M. Aurelio.

Minoa: N. 220, legge sacra frammentaria del tempio di Apollo Delio. N. 226, decreto di prossenia in favore di un κωμῳδός, Nicophon di Mileto, che ha fatto rappresentare tre drammi in tre giorni.

Egiale: N. 390, decreto in onore di un benefattore che ha offerto un banchetto pubblico N. 399, decreto in onore di una benefattrice. N. 403, 408, 410, condoglianze ufficiali ai figli di un benefattore. Di gran lunga più importante tra tutte è il n. 515, grande stela trasportata da Egiale ad Atene nel 1907 e pubblicata contemporaneamente da Hiller v. Gaertringen e Ziebarth in Ἐφημ. ἀρχ. 1907, 190. Un'altra pubblicazione del testo con accurata traduzione di R. Dareste è apparsa in *Rev. de Philol.*, 32, 1908, p. 149-157. Si tratta di una legge relativa a una fondazione, che in 134 l. dà disposizioni circa l'uso di 2000 dramme, donate da Kritolaos, figlio di Alkimedon, per commemorare con sacrifici, banchetti e giuochi l'eroizzazione del figlio Aleximachos. L. 9-39: il capitale di 2000 dramme sarà posto a interesse, prestando 200 dramme per ciascuna a dieci persone al 10 % che daranno per ipoteca dei terreni non inferiori al valore di 2000 dramme. Il capitale non sarà rimborsabile; gli interessi dovranno essere pagati nel mese di Apaturion: in caso di morosità sarà imposta una multa della metà in più, e l'esazione sarà effettuata colla forza. L. 40-74: regolamento della δημοθοινία. I pritani eleggeranno due epimeleti, che abbiano passato i 30 anni; questi col denaro incassato nel mese di Apaturion procederanno alla compera di un bove, lo condurranno in processione dal pritaneo sino alla casa di Callistrato e qui lo sacrificheranno. Avrà luogo un banchetto nel ginnasio, preparato e presieduto dagli epimeleti, e ad esso assisteranno tutti, cittadini e abitanti. Vi saranno servite le carni del bove (κρέα ὁλομελῆ) e il μελίκρατον: acqua, fiori, profumi, triclini, saranno preparati *gratis* nel ginnasio, gli efebi riceveranno una mina di carne di porco, e a ciascun cittadino saranno distribuiti 9 metreti di vino, e una choenix di frumento. L. 75-107: regolamento dell'ἀγών: alla luna nuova dello stesso mese gli epimeleti sgozzeranno un agnello dinanzi alla statua elevata da Kritolao al figlio Aleximachos e depositeranno 4 semiekti di frumento: questi saranno i premi dei concorsi che il giorno dopo avranno luogo tra i παῖδες e tra gli ἄνδρες; del pancrazio sarà sempre proclamato vincitore Aleximachos. Questi giuochi saranno seguiti da una lampadoforia. Prima dell'agone gli epimeleti faranno il rendiconto delle spese ai pritani e al ginnasiarco, e giureranno di non aver commesso nessuno storno di fondi. I commissari uscenti nomineranno i loro successori, e i pritani in esercizio sacrificheranno una capra con una somma che riceveranno dai ταμίαι. L. 105-134. Altre misure pel caso in cui il debitore venda la terra sulla quale è ipotecato il suo debito; in tal caso il compratore è obbligato lui a pagare gli interessi. È proibito assolutamente di usare il denaro ad altro scopo. L'atto dovrà essere trascritto e inserito εἰς τὰς δέλτους, οὗ οἱ νόμοι εἰσὶν ἀναγεγραμμένοι.

CEO.

P. Graindor, in *Musée Belge*, 1907, p. 98, pubblica due frammenti conservati nel Museo di Atene, appartenenti a decreti di Kartaia

del principio del III secolo, il primo in onore di un prosseno Philiscos di Cassandrea, il secondo in onore del commissario di Filadelfo, Philotheros di Melo, incaricato dal re di ottenere il ricupero delle somme prestate all'isola dalla banca di Delo. A p. 104 l'A. nota che il framm. 570 A di I. G. XII, 5, si riferisce non a Demetrio I, ma a Demetrio II, protettore della confederazione delle Cicladi dal 237 al 230.

COO.

R. Herzog in *Archiv f. Rel. Wiss.*, 1907, 401, pubblica un'iscrizione proveniente dagli scavi dell'Asklepieion, della metà del III sec. a. C., contenente delle disposizioni che vengono inserite *ἐν τοῖς ἱεροῖς νόμοις περὶ τᾶν τᾶς Δάματρος ἁγνειᾶν καὶ τῶν καθαρμῶν*. Vi sono delle clausole nelle quali è vietato alla sacerdotessa, che deve appartenere alle chiliastys Πολλωνδᾶν, di prender parte a banchetti funerarii, di entrare in monumenti sepolcrali o in case nelle quali si sia verificato nello spazio dei tre giorni precedenti un qualche caso di nascita o di morte, di toccare carne d'animali morti di malattia o di inanizione o di soffocamento. Essa inoltre deve vigilare perchè non sia introdotto nel santuario nessuno strumento e nessuna arme di ferro, senza purificazione precedente. Non deve praticare altri sacrifici che quello pel quale il fuoco, che consuma la vittima, è spento con libazioni di latte e di miele. Seguono altre disposizioni relative alla espulsione dei cadaveri dal recinto sacro, e alle conseguenti purificazioni.

CRETA.

Gortina. — G. De Sanctis pubblica nel vol. XVIII dei *Mon. Ant. pubbl. dall'Accad. dei Lincei* varie iscrizioni. Precede le altre (col. 240 e seg.) la iscrizione dello Heroon scoperto nel Pythion, illustrato da L. Savignoni (ivi, col. 234 e seg.). Una singolarità di questa iscrizione è che vi ricorrono undici nomi di cosmi: la sua datazione probabile è tra la fine del III secolo e la prima metà del II. Da col. 297 a col. 318 sono pubblicate le altre iscrizioni del Pythion, alle quali l'editore premette una introduzione sovra la disposizione dei vari blocchi coperti di epigrafi, che formavano i quattro pilastri sorgenti negli intercolunni a destra e a sinistra dell'ingresso del Pythion, e sovra la cronologia delle iscrizioni arcaiche cretesi. Scarta l'ipotesi del Comparetti che prima della moneta eginetica fosse in uso nell'isola quella euboica, che alla dramma di questa misura fosse identificata l'antica unità, il lebete, e che, dopo l'introduzione della valuta eginetica, il nome di lebete rimanesse alla dramma euboica. Crede invece che, appena introdotta la moneta, venisse stabilito un rapporto tra il lebete e la dramma eginetica, facendo corrispondere l'una all'altro. Ne segue che le iscrizioni dell'epoca più arcaica sieno, in parte almeno, contemporanee all'uso della valuta eginetica nell'isola, e poichè le più antiche monete cretesi non sono anteriori al 500 circa, i caratteri più arcaici si debbono essere adoperati a Gortina almeno fino alla seconda metà del VI secolo, e quella trasformazione dell'alfabeto che appare nella grande iscrizione non può essere di molto anteriore alla metà del V. I numeri 1-12 contengono frammenti arcaici con l'alfabeto della più antica età: quanto al contenuto solo questo si può dire che alcuni appartengono ad iscrizioni nelle quali si doveva trattare di multe. Il n. 16 contiene un frammento appartenente a quello stesso trattato di Eumene con alcune città cretesi, il cui principio fu già pubblicato dallo Halbherr (=Dittenberger, *Syll.*[2], 288), e il senso ne sembra che i Cretesi si obblighino a mandare ad Eumene soccorsi con duci, i quali, in caso di insubordinazione agli ordini del re, saranno rinviati a Creta e ivi puniti. Il n. 17 contiene il frammento di un trattato tra due città (forse Gortina e Cnosso dietro l'intromissione di qualche terzo come Eumene II o Tolemeo VI Filo-

[illegible] la strana disposizione che la preda guadagnata in comune deve essere [illegible] tra i due popoli, che ha iniziato la spedizione: spetta come gli altri trattati dei pilastri del Pythion al II secolo, e forse alla prima metà di esso. Il n. 22 (communicato dal Paribeni) contiene un'epigrafe in onore di Caracalla da porsi tra il 213 e il 217. Da colonna 319 a col. 332 sono pubblicate le iscrizioni rinvenute nella località detta Μαυρόπαπα, ove sorgeva un'antica basilica cristiana. Il n. 23 contiene quattro notazioni di prossenia (una per un Tolemeo d'Alessandria, fratello di Tolemeo stratego di Cipro, il quale è probabilmente quello ricordato in Dittenberger, O. [illegible], 117 e Pol., XXVII, 13, governatore di Cipro, sembra tra il 181 e il 169 8) scolpite su una pietra, sulla quale era stata incisa un'iscrizione bustrofedica, poi erasa: di essa però rimane un piccolo tratto: è nell'alfabeto della grande iscrizione e contiene norme relative ai diritti di creditori ipotecarii. Il n. 24 contiene due notazioni di prossenia per cittadini romani, scolpite su una pietra nella quale a sinistra è incisa una più antica iscrizione, che è stata abrasa a destra. Contiene questa un decreto della seconda metà del secolo IV o della prima del III, nel quale si conferisce la libertà piuttosto che ad alcuni individui, sembra, ad una classe intera di persone (i μνωῖται) e si lanciano imprecazioni contro chi violasse questa disposizione. Il n. 26*c* contiene una notazione di prossenia per un C. Lutatius Crispus στρατιώτης Πτολεμαϊκός, che è forse uno dei gregari del piccolo corpo lasciato da A. Gabinio in Egitto nel 55 a. C. Il n. 31 contiene i residui dei nomi di una Berenice e di un Tolemeo, che sono probabilmente Berenice figlia di Tolemeo III, e Tolemeo Filopatore: si tratta forse di una dedica fatta a loro favore dal padre Tolemeo III. Il n. 35*b* contiene una lista di giorni che la città di Gortina dovrà festeggiare con mezzi lasciatile per testamento da Flavio Xenione: delle solennità alcune si riferiscono a ricorrenze festeggiate dalla famiglia di Xenione, altre a ricorrenze solennizzate in onore di Roma e della famiglia imperiale: tali il natale di Roma, il genetliaco di Commodo, di Lucio Vero, di Lucilla e il giorno della κράτησις di M. Aurelio. Il n. 59 contiene una iscrizione di manomissione della prima metà circa del II secolo a. C.

R. Paribeni pubblica nello stesso fascicolo (col. 181-190) parecchie altre iscrizioni di Gortina, tra le quali notevoli il n. 9, che è una dedica posta in onore dell'imperatore Massimiano da un Μάρκος Αὐρήλιος Βύζης governatore di Creta (ἡγεμὼν τῆς Κρήτης). Lo stesso personaggio è autore della dedica a Galerio già pubblicata dallo Halbherr in *Am. Journal of Arch.*, 1898, p. 85. Le due iscrizioni vanno poste tra il 292 e il 305.

Kamilari. L'iscrizione n. 12, pubblicata dal Paribeni (ivi, col. 190), che contiene una dedica ad Artemide, dà modo di appurare l'ubicazione di un santuario di Artemide, che doveva sorgere appunto ove oggi è la chiesetta della Panaghia.

Ini. La iscrizione n. 13 pubblicata dal Paribeni (ivi, col. 191 seg.) contiene i resti di due decreti, di cui alcune frasi hanno qualche analogia con frasi usate nei decreti cretesi dell'asilia di Teo. Notevole nel primo di questi decreti alla l. 3 la menzione dello ἱερὸν τᾶς Θελφούσας, che deve essere la ninfa Thelpusa dalla quale, secondo Paus., VIII, 25, 2 avea preso nome la città di Thelpusa in Arcadia. Il secondo decreto riguarda il rinnovamento di un trattato; è notevole alla lin. 5 la menzione πόλις Ἀρκάδων, la quale tenta a porre il controverso sito di Arcades presso Ini.

Il n. 14 (ivi, col. 195 seg.) contiene i resti di un atto del quale sfugge il contenuto, ma che doveva essere importante a giudicare dai molti nomi di magistrati usati per la datazione,

tra cui quello del proconsole alla l. 3, che è un ignoto L. Silius.

Lyttos. A questa città e al suo territorio appartengono le iscrizioni pubblicate dal Paribeni (ivi, n. 16-26, col. 198-205). Tra esse la più importante è il n. 22, in cui la città di Lyttos e suoi alleati rinnovano nel mese Artemisio del 249 a. C. col re Antioco II [τὴν πρ]ουπάρχουσαν αὐτῷ τε καὶ τῷ πατρὶ φιλίαν καὶ συμμαχίαν.

DELO.

P. Russell, in *Bull. de Corr. Hell.*, XXXI, 1907, p. 334-373, pubblica varie iscrizioni, che, ritrovate molto tempo fa, erano state trasportate nel Museo di Mikonos e solamente da poco tempo sono state riportate al luogo di provenienza. La più parte sono inedite. Notiamo: n. 1, dedica di un sacerdote di Afrodite, in base della quale si può stabilire il sincronismo tra l'arconte Lenaios e l'epimelete Xenon. Per varie ragioni nasce il .sospetto che l'arconte Ateniese non entrasse in carica contemporaneamente coll'epimelete e il sacerdote di Serapide, ma qualche tempo prima. N. 2: dedica degli Ateniesi ad un L. Calpurnio Pisone στρατηγὸς ἀνθύπατος (console dell'anno 1 a. C., proconsole d'Asia sei o sette anni più tardi, già conosciuto per alcune iscrizioni di Pergamo e di Stratonicea). È importante notare come il titolo στρατηγὸς ἀνθύπατος esistesse ancora al principio dell'epoca imperiale, contrariamente all'idea del Foucart (*Rev. de Philol.*, XXIII, 1899, p. 260 seg.), che lo faceva disparire con Silla. N. 3: decreto dei nesioti per Sostrato, l'architetto del Faro; appartiene alla prima metà del regno di Tolemeo Filadelfo e deve essere anteriore a quello di Nicuria. I grandi onori che vengono decretati a Sostrato (tra cui una corona aurea di 3000 drachme, da esser proclamata [τοῖς] πρώτοις Πτολεμαιείοις) dimostrano che egli non fu solamente abile ingegnere, ma che

giuocò una parte politica importante presso Tolemeo Filadelfo, e si trovò così implicato nella storia delle Cicladi. N. 4 e 5: decreti di prossenia in onore di Χαιρίτης Πολυμήδους Μυρρινούσιος, e di Καλλίας Καλλίππου Θοραιεύς: debbono essere dell'epoca amfizionica, della seconda metà cioè del IV secolo. N. 6: id., in onore di Nikomachos Ateniese, che deve essere lo stesso ricordato come poeta comico in *Bull. de Corr. Hell.*, VII, p. 13, nella prima metà del III secolo. N. 7: id., in onore di Eraclito di Calcedone, ἀναγνώσεις τῷ θεῷ ποιούμενος. N. 8 e 9: id., in onore di abitanti di Cartaia, il primo dei quali è proposto da Τηλέμνηστος Ἀριστείδου, onde l'editore (p. 355) riprende la questione dei due personaggi di questo nome, e dal suo studio, vigoroso di argomentazioni cronologiche e paleografiche, risulta che i decreti, pei quali è possibile una verifica vanno attribuiti ad un Telemnestos, la cui carriera politica si estende tra la fine del III secolo e il principio del II. N. 10: id., in onore di Ἀριστείδης Τηλεμνήστου, che forse è il padre di Τηλέμνηστος Ἀριστείδου. Seguono alcuni complementi e correzioni ai decreti pubblicati nel 1904 e nel 1905: *Bull. de Corr. Hell.*, XXVIII, p. 108, n. 2, completa, IV, p. 321 e XXVIII, p. 281, n. 9 completa, XXVIII, p. 138, n. 34: ivi il titolare non va letto Ἡρόστρατος ma Ἡγέστρατος. Il ravvicinamento di queste due iscrizioni è fatto anche dal Wilhelm in *Hermes*, 1907, p. 330-333. Nel decreto sono esentati i beni che Hegestratos potrà possedere a Delo o a Renea da qualsiasi sequestro da parte (l. 14 seg. μηδὲ τῶν πρὸς τὴν πόλιν συνηλλαχότων, μηδὲ ἐάν τις ὕστερον συναλλάξῃ. Infine a p. 372 è pubblicato un decreto in onore di un Ateniese, proposto da Μνήσαλκος Τελεσαρχίδου, che forse è il proponente stesso del decreto in onore del re Filocle, *Bull. de Corr. Hell.*, IV, p. 321.

Ivi a p. 374-377 M. Holleaux pubblica il decreto che risulta dal congiungimento della

iscrizione pubblicata nello stesso periodico XXIX, 1905, p. 201, n. 65, con un frammento rinvenuto dall'Homolle nel 1885, e descritto nel « Rapport » del 1887. In esso una città straniera, della quale purtroppo non è possibile l'identificazione, onora un Μνησίλοχος Delio, suo prosseno perchè in un momento di carestia ha trovato modo di far giungere in città due carichi di grano, che invece erano stati sequestrati in Delo da debitori, ed ha inoltre prestato denaro a buone condizioni.

M. Holleaux nel suo rapporto sui lavori della scuola d'Atene nel 1906 (*Compt. rend. de l'Acad. des Inscr.*, 1907, 335-371) dà l'indicazione di alcuni testi importanti: notiamo la dedica del grande portico al nord del Temenos, di re Antigono Gonata; e una iscrizione della fine del IV secolo: Τριτοπάτορος Πυρρακιδῶν.

L. Bizard e P. Russell pubblicano in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, p. 421-470 altre iscrizioni venute alla luce negli scavi eseguiti a spese del duca De Loubat. Notiamo: n. 10: decreto di rinnovamento di prossenia. N. 17: decreto attico (v. sotto Atene). N. 18: frammento assai mutilo che permette di affermare che l'isola ebbe relazioni (oltre che con la compagnia degli artisti Dionisiaci della Ionia e dell'Ellesponto) con la compagnia degli artisti Dionisiaci dell'Istmo e di Nemea. N. 20: dedica in onore di un Alessandro di Filippo, che forse è Alessandro Magno, fatta però, ad ogni modo, vario tempo dopo la morte di lui. N. 22: Καρύστιος Ἀσβήλου consacra un *ex voto* a Dioniso πᾶσι χορηγήσας καὶ νικήσας, cioè avendo istruito (certo in occasione delle Dionisie) tutti i cori (quello dei fanciulli come quelli degli attori tragici e degli attori comici), e avendo quindi preso parte a tutti i concorsi di coregi, e avendo in tutti trionfato. N. 26: dedica ad Apollo di una statua dell'ateniese Menodoro, figlio di Gneo, che era stato vincitore nei quattro grandi giuochi della Grecia. Su di un'altra placca sono incise quattro file di nove corone ciascuna, delle quali le ultime quattro ricordano onori accordati dagli Ateniesi, dai Rodii, dai Tebani, e da un re di Cappadocia, Ariarate (forse il V), tutte le altre invece ricordano vittorie riportate da Menodoro, e registrano il nome dei vari concorsi e delle feste relative. N. 27: dedica di efebi sotto l'arcontato di [Σωσι]κράτου, che gli editori, contrariamente alle idee del Ferguson e del Kirchner, sarebbero proclivi ad assegnare al 135/4 o 134/3. N. 29: dedica che ci fa conoscere l'arconte Menedemo, il quale viene con grande probabilità a collocarsi tra la fine del II e il principio del I secolo a. C. N. 30: dedica latino-greca del *laconicum* offerto agli Italici dai liberti di L. Orbio. N. 32: dedica di dieci Competaliasti (forse del principio del I secolo), nove dei quali appaiono liberti o schiavi di Romani; uno, schiavo o liberto di un greco. N. 33: dedica degli Apolloniasti. N. 35*b*: dedica della città di Laodicea in Fenicia ad onore di Antioco VIII Gripo, datata col 110/9, per avere ottenuto da questo sovrano l'ἀσυλία, N. 35*a*-48: varie dediche del collegio dei Βηρύτιοι (Ποσειδωνιασταί), o di suoi membri (cfr. S. Reinach, in *Bull. de Corr. Hell.*, VII, p. 467). Seguono n. 49-51: dediche di personaggi greci ignorati; n. 52-58: dediche in onore di personaggi romani; n. 59-67: dediche a divinità diverse; n. 68-71: cataloghi dei quali va notato il primo, che contiene assai probabilmente i nomi dei contribuenti al ristauro dell'agora degli Italici, subito dopo il sacco dell'88 a. C. (le somme variano da 600 a 50 dramme; tra i sottoscrittori figurano greci di Asia, cittadini di Chio, di Salamina di Cipro, di Cnido, di Sidone, di Tiro, di Atene, di Delo, Italici e molti Romani); n. 72-74 e n. 75-79: iscrizioni funerarie e diverse, insignificanti.

F. Durrbach, in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, p. 208-227 (Ἀντιγόνεια Δημητρίεια) riporta decisamente al 306 l'istituzione delle Demetrieia, che vengono stabilite sul modello delle pree-

sistenti Antigoneia nel decreto dei nesioti, da lui stesso pubblicato in *Bull. de Corr. Hell.*, 1904, p. 93 seg. In quell'anno dunque Demetrio Poliorceta fu associato nel culto del padre, in onore del quale erano state istituite le Antigoneia, verso il 314. Ne risulta che l'Amfizionia delle Cicladi si riformò quando per opera di Antigono fu posta fine alla dominazione d'Atene su Delo, e che cioè la confederazione dei nesioti fu fondata prima di quanto si ammetteva sin qui.

William Scott Ferguson, in *Klio*, VII, 1907, p. 213-240 (*Researches in Athenian and Delian Documents*), stabilisce al § 2, p. 215, che si può accertare che fra i vari sacerdoti posti da Atene nei tempi di Delo tra il 167 e l'88 a. C., per quelli dei grandi dèi, di Serapide e di Afrodite valeva questo sistema che la stessa tribù la quale in un determinato anno forniva il primo di questi sacerdoti, nell'anno successivo doveva fornire il secondo, e in quello successivo ancora il terzo. Scoperto questo sistema, l'autore può assegnare alle loro date rispettive i sacerdoti conosciuti per questi culti tra il 161 e l'89/8. Al § 4, p. 226, constata, sulla base delle dediche e dei monumenti, che sulle due rive dell'Inopo esistevano due recinti consacrati alle divinità straniere. Il primo conteneva un *naos* di Serapis-Isis-Anubis, dedicato dagli Ateniesi nel 135/4, uno di Anubis, inaugurato nel 130/29, uno di Isis (128/7) e uno di Adad e Atargatis (elevato nello stesso anno da Achaios di Jerapoli, donato da lui ad Atene e amministrato da un sacerdote nominato annualmente dal sinodo degli Ierapolitani), uno di Afrodite Agne (127/6), uno di Isis Nemesis (inaugurato nel 110/9 dal sacerdote di Serapide in nome degli Ateniesi e del re Nicomede II, e a spese di quest'ultimo). Il secondo conteneva, per lo meno, un Eracleio anteriore al 159/8, un Kabirion anteriore al 141/40, un *naos* di Poseidon Asios, elevato nel 101/0. Al § 5, p. 230, l'A. data approssimativamente dieci sacerdoti di Serapide che egli non aveva potuto datare in una sua precedente memoria. La lista di questi sacerdoti termina col 110/9, e fu compilata in quest'anno, a partire dal quale termina la rotazione delle tribù per i sacerdoti di Afrodite: questa poi cessa anche pei sacerdoti di Serapide, ma non prima del 103/2. Al § 6, p. 234, sulla scorta dei prescritti dei decreti e delle dediche, appura che la cleruchia ateniese stabilita a Delo nel 167 coi suoi epimeleti, la sua assemblea e il suo consiglio, si dissolvette nel 131/0, quando la rivolta degli schiavi, che scoppiò nell'isola in correlazione colla grande rivolta di Sicilia, e con quelle di Roma, di Atene e di Asia (v. Diod., XXXIV, 2), diede modo agli altri coloni e ai Romani, sempre più ricchi e numerosi, di introdursi nell'assemblea in concorrenza coi cleruchi ateniesi. Sorge così la formula Ἀθηναίων οἱ κατοικοῦντες ἐν Δήλῳ καὶ οἱ ἔμποροι καὶ οἱ ναύκληροι καὶ Ῥωμαίων καὶ τῶν ἄλλων ξένων οἱ παρεπιδημοῦντες ἐν Δήλῳ, alla quale, a partire dal 118/7, subentra Ἀθηναίων καὶ Ῥωμαίων καὶ τῶν ἄλλων ξένων οἱ παρεπιδημοῦντες ἐν Δήλῳ, Ἀθηναίων καὶ Ῥωμαίων καὶ τῶν ἄλλων Ἑλλήνων οἱ κατοικοῦντες καὶ παρεπιδημοῦντες ἐν Δήλῳ. Dopo l'invasione di Mitridate (88) si ha la formula Italici et Graeci qui Delei negotiantur »; solamente quando l'isola fu restituita dai Romani ad Atene, si ritrova la formula Ὁ δῆμος Ἀθηναίων καὶ οἱ κατοικοῦντες τὴν νῆσον.

A. Mommsen, in *Philol.*, 1907, p. 433-458 « Apollon auf Delos », studia il culto di Apollo in Delo sulla base delle fonti così letterarie come epigrafiche. Notevole specialmente la dimostrazione di questo che le Delie del 7 Targelione stabilite dagli Ateniesi nel 426 furono sostituite dalle Apollonie del mese Hiéros nel tempo dell'indipendenza dell'isola (305-167), e vennero poi reintegrate nel 167.

W. S. Ferguson in *Classical Philology*, II, 1907, pp. 401-405 (*Notes on Greek Inscriptions*.

[illegible] sostiene che l'Ariarate il quale figura come ἐπιμελητὴς ἐμπορίου nell'i. di Delo pubblicata dal Dürrbach in *Bull. de Corr. Hell.*, XXIX, p. 227, e databile al 130 e cfr. Kirchner in *Zeitschr. f. Numism.*, XXI, 1898, p. 84 segg. e 92 segg., non può essere nè l'Ariarate VI nè il V. Il primo nel 130 circa sarebbe stato troppo giovane morì nel 111, ma non pare sposasse prima del 116, e *parvulus* lo dice nel 130 (Giust., XXXVII, 1, 2). Il secondo fu in Atene solo nel 178, mentre, poichè l'epimelete di Delo dovette essere un Ariarate principe, ma non re, avrebbe potuto rivestire quella carica solo dal 166 al 164 (Delo fu assegnata ad Atene nel 166, e Ariarate V salì al trono nel 163): è improbabile che gli Ateniesi lo nominassero, mentre era assente da Atene ed inoltre in quegli anni era necessaria la presenza di lui nel regno del padre. Non resta che pensare che l'Ariarate dell'iscrizione di Delo sia un altro figlio di Ariarate V, il maggiore forse. Il matrimonio di Ariarate V con Nisa (vedi Dittenberger, *Or. Inscr.*, 352) vuole essere collocato circa il 152. (Nisa probabilmente è la figlia di Farnace del Ponto, che nel 171 a. C. sposò Nisa, nipote di Antioco il Grande), l'Ariarate dell'i. di Delo sarebbe nato nel 151 e la sua epimeleia va posta nel 132/1. Figlia di Ariarate V fu forse anche quella Nisa, che sposò Nicomede III, e fu madre di Nicomede IV (che alla sua volta sposò Nisa figlia di Ariarate VI).

J. Sundwall invece in *Klio*, 1907, 455 seg. vuole che l' Ἀριαράθης ἐμπορίου ἐπιμελητής vada identificato con l' Ἀριαράθης Ἀττάλου [Συλαπήττιος] che appare in una lista di pitaisti nel 128/7 (*Bull. Corr. Hell.*, 30, 200). Egli non sarebbe dunque il figlio di Ariarate V, ma un figlio che Attalo II avrebbe avuto da Stratonice (sorella di Ariarate V), poco dopo il suo avvento al trono nel 159. Per non creare competitori al figlio che Stratonice avrebbe avuto da Eumene II (il futuro Attalo III), Attalo II avrebbe fatto allevare in Atene questo Ariarate.

EGINA.

E. Pfuhl in *Arch. Anz.* dello *Jahrb. d. Inst.* 1907, 120, pubblica una stela di Ξενοκλῆς Φιλο..... Μυσός, che è senza dubbio un soldato o un funzionario del tempo della dominazione attalica.

EUBEA.

Calcide: A. Wilhelm in *Iahreshefte d. Oesterr. Inst,,* 1907, 30, ritorna sull'iscrizione dei tecniti da lui pubblicata in *Bull. de Corr. Hell.*, XVI, 92: in principio deve essere registrato oltre il nome dell' ἡγεμών, quello del sacerdote di Dioniso. Lo scultore Zoilos è forse lo Zoilos menzionato in una iscrizione di Delo della fine del secondo sec. a. C.

Aedepsos. G. A, Papabasileiou pubblica in Ἐφημ. ἀρχ. 1907, 11-18 alcune iscrizioni trovate anteriormente nelle terme: notiamo le basi di Adriano e di Settimio Severo elevate dal δῆμος Ἑστιαίων: un epitafio metrico di un Diogenianos Νεικομηδεύς, che, dopo molti viaggi in mare è morto ad Aedepsos.

IMBRO.

C. Fredrich in *Mitteil Ath. Inst,,* XXXIII, 1908, pp. 90-95 ripubblica 18 iscrizioni bizantine.

LEMNO.

E. Nachmanson in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, pp. 47-64 (*Die vorgriechischen Inschriften von Lemnos*) espone i risultati della revisione del testo delle due famose iscrizioni pregreche di Lemno, revisione che finalmente è stata possibile, dopo che il sig. B. Apostolides ha fatto generosamente dono della stela da lui acquistata al Museo Nazionale di Atene, ove ora figura nella sala dei trovamenti di Argo (v. anche nello stesso periodico, pp. 65-74, G. Karo *Die 'Tyrsenische' Stele von Lemnos*).

RODI.

Lindo. Blinkenberg e Kinch pubblicano in *Bull. de l'Acad. de Danemark,* 1907, 21-47, il quarto rapporto sulla esplorazione archeologica di Rodi (fondazione Carlsberg; cfr. HILLER v. GAERTRINGEN in *Berl. Philol. Wochenschr.*, 1907, 758-760). Sulla poppa di una diere scolpita, di grandezza quasi naturale, e che serviva di zoccolo ad una statua, forse simile alla Vittoria di Samotracia, si è trovata incisa una i. dedicatoria, in cui è detto che essa è stata elevata in onore di Hagesandros Mikionos. Sono annunciate varie altre scoperte epigrafiche tra cui quella di un decreto del I sec. a. C. contenente la storia leggendaria della fondazione del tempio, il resoconto delle diverse apparizioni della dea, e la lista dei benefattori del tempio.

TENO.

P. Graindor pubblica in *Musée Belge,* 1907, 1-10 varie iscrizioni, per lo più decreti di prossenia ed elogi. Il n. 20 contiene frammenti di documenti relativi al diritto di asilo del Poseidonion emananti da Gortina e Tylissos di Creta (fine del III secolo). Notevoli anche alcune dediche, ed alcune iscrizioni funerarie, e alcune correzioni e supplementi a decreti già pubblicati.

Lo stesso autore ivi, p. 107, pubblica una dedica a Serapide e Iside di alcuni Rodii, che hanno combattuto sotto l'arconte Deinokles e il trierarco Timoxnos verso il 180. Seguono due frammenti di stele che riferiscono le liberalità fatte da arconti e da stefanefori in occasione dell'erezione di loro statue.

W. Cronert in *Beibl.* a *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, col. 41 e 42, propone alcuni nuovi supplementi all'epigramma che P. Graindor trovò in Teno inciso su di una meridiana fatta su modello di Andronikos Kyrrhestes, e pubblicò in *Musée Belge,* X, (1906), p. 359.

Asia Minore.

EFESO.

R. Heberdey pubblica in *Beibl.* a *Jahreshefte d. Oesterr. Inst.*, X, 1907, col. 68 segg., due iscrizioni incise sulle due superficî esterne del pilastro d'angolo S. E. del portico dorico, recentemente scoperto negli scavi di Efeso, estendentesi per una lunghezza di m. 150 dalla porta di Mitridate all'angolo meridionale del teatro. L'i. A. contiene un brano della parte centrale di un atto che disgraziatamente non si può datare con precisione. Si tratta di istruzioni date a magistrati relativamente alla amministrazione della giustizia. L'i. B. contiene la chiusa di un rescritto del III anno dell'imp. bizantino Tiberio, con datazione composta in latino e meccanicamente trascritta.

E. Ritterling in *Iahreshefte d. oest. Arch. Inst.*, v. X, 1907, p. 299 (*Zu Zwei griechischen Inschriften römischer Verwaltungsbeamten*) pubblica una iscrizione dedicatoria in onore di Ti. Iulius Celsus Polemaeanus, contenente il suo *cursus honorum.* Essa permette di attribuire allo stesso personaggio l'i. di Sardi, Le Bas III, 727 (Waddington, p. 206; Schmidt *Mitteil Ath. Inst.*, VI, 147 segg). Tra le varie cariche vi è quella di πρεσβευτὴς... ἐπαρχειῶν Καππαδοκιας Γαλατιας Ποντου Πισιδίας Παφλαγονίας Ἀρμενίας. L'editore dimostra che tale carica come pel caso di C. Antius Iulius Quadratus, non si deve identificare con quella di governatore, ma con una molto inferiore, che egli vuol paragonare a quella del *legatus juridicus,* che presso a poco nello stesso tempo si trova nella Spagna citeriore e poco dopo nella Britannia. Questa carica sarebbe stata istituita al tempo della riorganizzazione delle regioni dell'Eufrate compiuta da Vespasiano, che, come si sa, riunì sotto un sol governatore tutte le provincie non senatorie al Nord del Tauro. L'editore studia poi particolarmente il *cursus honorum* di Ti. Iulius Celsus Polemaeanus.

[illegible]

Th. Wiegand in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, [illegible]8, p. 157, n. 17, pubblica un'interessante iscrizione sepolcrale bizantina del protopresbitero Hesychios con giuochetti numerici.

MILETO.

È apparso il 2° fascicolo della illustrazione degli scavi di Mileto, diretta dal Wiegand. Il titolo è *Das Rathaus von Milet*, von Hubert Knackfuss, Berlin, 1908. Vi sono pubblicate 30 iscrizioni che provengono dagli scavi del buleuterion. Noteremo: N. 1 e 2, dedica dell'edificio da parte di un Timarco e di un Eraclide ὑπὲρ βασιλέως Ἀντιόχου Ἐπιφανοῦς (cfr. A. J. Reinach in *Rev. des Ét. gr.*, 1908, 107, n. 1, la dedica deve collocarsi nel 166-4). N. 3, Rescritto di un propretore d'Asia, certamente G. Minucius Thermus contenente delle disposizioni circa il pagamento di un prestito pel quale l'interessato principale (l. 39 segg.) [Μαρκο]ς Κικερ[ων]ι συντυχὼν εὐχαριστεῖ [τὰ τυχ]όντα ἐπ[ιμ]ελῶς συντηρῶν τὰ ἐπ' ἐμ[οὶ μὴ διὰ?] λύειν. Questo Cicerone, piuttosto che Q. Tullio Cicerone, propretore d'Asia, nel 51-58 deve essere, come è dichiarato dal supplemento proposto, l'oratore il quale, quando si recò a prendere il governo della Cilicia, che tenne nel 51-50, si fermò in Efeso. La chiusa di questo rescritto è stata rinvenuta anche in Priene (*Inschr. v. Priene*, n. 105). N. 4, frammenti di lista di sottoscrizioni dell'epoca da Augusto ad Adriano, destinata al culto imperiale; variano tra 1500 e 51 denari. N. 7, frammenti di varii decreti provenienti dal Sebasteion, che si elevava al nord del buleuterion, in onore di Epicrate figlio di Apollonio (il quale nel 76 a. C., in occasione della famosa avventura di Cesare coi pirati divenne suo ospite e ottenne la cittadinanza romana), il figlio di lui Apollonios e i tre nipoti Epicrate, Eucrate ed Apollonio, i quali tutti hanno reso grandi servigi finanziari alla città, al tempio di Apollo e a quello di Augusto. N. 8, i. incisa sotto i piedi di una statua arcaica: [Ἀν]αξιμάνδρο in caratteri della fine del VII secolo a. C. N. 10, decreto della confederazione ionica a favore di Hippostratos di Mileto, le prime linee del quale già erano conosciute per un esemplare rinvenuto a Smirne (Dittenberger, *Syll. Inscr. Graec.*, 189). N. 11, dedica fatta circa il 200 a. C. dalle città cretesi di Asso, Gortina, Eleuterna.

MYRLA.

E. L. Hicks pubblica in *Journ. of Hell. St.*, XXVII, 1907, p. 227 seg., due iscrizioni del II sec. a. C. contenenti dediche di devoti ad Ἀσκληπιῷ, che nella prima delle due i. ha gli epiteti Ἐπιδαυρίῳ Περγαμηνῷ διώρυγα κατοικοῦντι, nella seconda quello di Διὶ ὁμονοίῳ συμείτᾳ. Si vede che vicino o dentro il santuario scorreva un canale di acqua pura recata da un condotto (διῶρυξ).

PERGAMO.

H. Hepding pubblica in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1907, pp. 241-377 le iscrizioni le quali sono state rinvenute negli scavi degli anni 1904 e 1905. I lavori principali di queste campagne, come espone il Dörpfeld, nello stesso periodico, sono stati: 1° Prosecuzione dello scavo della pendice meridionale della città tra la agora inferiore ed il ginnasio. 2° Ulteriore scoprimento del ginnasio. 3° Esplorazione del teatro greco dell'Acropoli. 4° Sgombro della via tra il grande altare ed il tempio di Atena. 5° Scavo dei tumuli della città bassa.

Considerevole e di notevole importanza è stata la messe delle iscrizioni. Tra i decreti notevoli i n. 4 ed 8 in onore di un cittadino altamente benemerito Διόδωρος Ἡρώιδου Πάσπαρος, al quale si riferiscono anche le dediche pubblicate sotto i n. 36-39 (pp. 313-315), e che

ora si riconosce con sicurezza dovei essere il titolare dei decreti n. 256 delle *Inschriften von Pergamon* e *Mitteil. Ath. Inst.*, XXIX, 1904, p. 152 seg. (Interessante è lo stesso nome Πασπάρος, da cui deriva l'epiteto Πασπάριος per Apollo). Tutte queste iscrizioni debbono, secondo l'editore (p. 248), appartenere ai primi anni dopo la morte di Attalo III, per questa ragione principale, che nella iscrizione *Mitteil. Ath. Inst.*, XXIX, 1904, 152 seg. l. 10, 36, 47, e nel frammento n. 8 bc delle più recenti iscrizioni si vede ancora fiorente e vitale il culto degli Attalidi. Il decreto n. 4 celebra specialmente i meriti politici di Diodoro, ma è pur troppo assai guasto nelle prime linee, dalle quali certamente sarebbe stata gettata qualche luce sulle vicende dei primi anni della dominazione romana in Asia. Ma anche dal deplorevole stato attuale dell'iscrizione si può dedurre che Diodoro ha acquistato le sue benemerenze specialmente in un viaggio a Roma, nel quale è riuscito ad assicurare colla sua intercessione grandi vantaggi ai propri concittadini (cfr. n. 8 a., col. II, l. 14 seg. e 27 seg.) tra i quali si posson decifrare l'esenzione dal provvedere i quartieri di inverno alle truppe romane, (l. 8-10), e sgravi di indole tributaria (l. 11-12). Egli si è dovuto anche curare di certuni fatti prigionieri da Mitridate (l. 13: καὶ τοὺς βίους τῶν ἀνειρημένων ὑπὸ Μιθραδ[άτου], il quale, se è certa la suaccennata datazione della nostra iscrizione deve essere precisamente Mitridate Evergete, che, come è noto, aiutò i romani a domare la ribellione di Aristonico. I decreti pubblicati sotto il n. 8 celebrano le benemerenze che Diodoro si è procacciato per via della munificenza con la quale ha esercitato, dopo il ritorno dalla sua ambasciata a Roma, la ginnasiarchia. L'anno di questa, se è giusto il supplemento dell'editore a colonna I, l. 50: [γυμνασιαρχήσαντα καλῶς τῶν τε νέων καὶ πρεσβυτέρων ἐν τοῖς ἐννέα καὶ εἰκοστοῖς Νικηφορίοις τοῦ στεφανίτου ἀγῶνος, sarebbe il 127 a. C. Quando Diodoro

assunse la carica di ginnasiarco, il ginnasio dei giovani si trovava in pessime condizioni (l. 13). Diodoro restaurò il περίπατος, eresse un nuovo κονιστήριον con innanzi un'esedra marmorea (l. 19 seg.), e presso di essa collocò un bagno (l. 21 seg.). Gli onori che i concittadini nello slancio della gratitudine seppero conferirgli superano ogni misura: sono insieme onori umani e divini, (v. 8 a, col. II, l. 38, p. 262), e questi ultimi offrono notevole interesse per lo studio del culto degli evergeti.

Nel decreto n. 4 gli vengono ordinate due εἰκόνες di bronzo e di oro e un ἄγαλμα di marmo (l. 25-26, l'editore a p. 250 sostiene che per ἄγαλμα si debba intendere un'immagine destinata al culto); questo ἄγαλμα dovrà essere eretto ἐν τῶι κατασκευασθησομένωι ναῶι (l. 29), questo tempio sorgerà in un τέμενος, che sarà a lui consecrato ἐν Φιλεταιρείαι e chiamato Διοδώρειον (l. 41, cfr. l. 52; l'editore a p. 255 nota giustamente che questa Fileteria non deve essere il castello fondato da Eumene I presso l'Ida, ma o un borgo assai vicino a Pergamo, o un quartiere di Pergamo stesso); gli si conferisce inoltre il privilegio di offrire gli incensi nelle adunanze del senato e del popolo (l. 34-35); è proclamato giorno sacro l'8° del mese Apollonio perchè in esso giorno egli tornò dalla sua ambascieria a Roma (l. 36); egli è elevato ancor vivente ad ἥρως ἐπώνυμος di una file (l. 37); è costituito per lui uno speciale sacerdote (l. 38); ed il nome di questo dovrà essere registrato nei prescritti dei documenti dopo quello del sacerdote di Manio (Aquilio, l'organizzatore della provincia d'Asia; l. 39); nel decreto 8 *a* col. I l. 35 viene ordinato che in suo onore una delle οἶκοι del ginnasio sia trasformata in un'esedra e che in questa gli venga consecrato un ἄγαλμα μαρμάρινον, affinchè egli σύνθρονος ἦι τοῖς κατὰ παλαίστραν [θεοῖς (l. 44 seg.), in col. II viene ordinato che il ἱεροκῆρυξ nel pritaneo e nelle feste elevi preghiere per lui subito dopo quelle per Manio Aquilio (l. 23 seg.), che a lui spetti il privilegio

di offrire gli incensi nel pritaneo e nelle feste (l. 26 seg.), e che egli sia coronato nel teatro in tutte le feste (l. 31). Dal decreto successivo della stessa colonna (II, l. 44 seg.) si vede che Diodoro si addossò lui le spese della costruzione dell'esedra e della statua (l. 66 seg.).

Il decreto n. 10 è in onore del ginnasiarco Metrodoro, al quale tra gli altri privilegi è concessa la ἀνεπισταθμεία, cioè l'esenzione dall'acquartieramento, evidentemente di truppe romane; questo obbligo specialmente nei primi tempi della dominazione romana, ai quali risale il nostro decreto, dovea essere considerato assai grave. Al medesimo periodo risale il decreto n. 11 in onore del ginnasiarco Stratone, che assai probabilmente è il figlio di quello Stratone, στρατηγὸς τῆς Χερρονήσου καὶ τῶν κατὰ τὴν Θρᾴκην τόπων della famosa iscrizione di Sesto, Dittenberger *Or Inscr.*, 339. Peccato che anche questo decreto sia molto frammentario, che altrimenti ci insegnerebbe certo anche esso qualche cosa sulle vicende dei primi tempi della dominazione romana. Nel fr. b-f, l. 5 è parola di πολεμικῆς περιστάσεως (cfr. l. 24-5: ἐν] τοῖς ἀναγκαιοτάτοις και[ροῖς].

Tra i rescritti interessano vari frammenti di una tavola di marmo bianco, che appartengono all'i. stessa n. 173 delle *Inschr. v. Pergamon*. Dalle loro combinazioni si ricostruiscono i resti pur troppo assai frammentari di varie lettere di Traiano e di Adriano 'ai νέοι e al popolo di Pergamo.

I n. 18 e 19 contengono resti degli statuti di due associazioni, il primo forse della γερουσία, il secondo forse della βουλή dei νέοι.

Tra le dediche notiamo n. 22: Π]οτοίδανι Ἀνδρομέδες. ὀλεῖο che per la grafia e l'ortografia appare come un'iscrizione eolica che risale per lo meno al v secolo; n. 27-31 dediche ad Adriano; n. 36-39 dediche al ginnasiarco Diodoro, la prima delle quali è certamente quella decretata nella iscrizione di Pergamo, n. 256. Va rimarcato anche il n. 115 (p. 356), iscrizione isopsefica di I. Nikodemos Nikon, che, cominciando collo storpiare in modo ridicolo i primi versi delle Fenicie di Euripide, scioglie un enfatico inno ad Elios; n. 117 e 118 i. di erme di un Attalo, rinvenute nella casa di Attalo. Si tratta di un Attalo, che è stato console *suffectus* dei romani, e l'editore lo vorrebbe identificare con Claudio Attalo Paterculiano della i. di Tralle pubblicata in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXI, 1896, p. 112 seg., e che sembra appartenere al primo quarto del III secolo.

W. Kolbe (p. 415-469 *Ephebenlisten*) pubblica numerosi cataloghi di nomi che coprivano le pareti di un tempio corinzio della terrazza inferiore del ginnasio, o che si trovano incisi in colonne o stele della stessa terrazza. È omai sicuro che dallo stesso tempio provenivano le altre liste che furon rinvenute nelle campagne del 1900 e 1901, e che dal Prott furon considerate come le liste di coloro ai quali nel 133 a. C. sarebbe stata conferita la cittadinanza pergamena conformemente al famoso decreto popolare Fränkel, *Inschr. v. Perg.*, n. 249. Alcuni dei nuovi frammenti invece sono dai prescritti contraddistinti come liste di efebi, e siccome altri risultano tali, ed insieme recano il nome della tribù o altra designazione locale, come appunto gli elenchi pubblicati dal Prott, sembra non esservi dubbio che l'idea di quest'ultimo cada inesorabilmente, e che tutte le liste debbano essere considerate come elenchi di efebi, relativi appunto alle promozioni annuali dalla categoria dei παῖδες a quella degli efebi. Solamente così si può spiegare come esse non fossero ordinate per tribù, come in alcune non appaia la tribù o l'etnico, come infine nel frammento pubblicato in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1902, 124, 4 appaia un πάροικος Τηλεφίδος, che non potrebbe davvero essere considerato quale un cittadino derivante dalla categoria dei pareci, ma che può benissimo essere un pareco ammesso al ginnasio.

I prescritti che ci sono conservati nelle liste non hanno una forma costante ma si distin-

guono bene in serie cronologica. Lo schema del periodo regio è contenuto nella i. pubblicata in *Mitteil. Ath. Inst.*, 1904, n. 14: anno di regno del sovrano vivente, nomi dei paidonomi. Nei primi tempi della dominazione romana sottentra all'anno di regno il nome del magistrato eponimo, il pritano, che molto spesso riveste insieme un sacerdozio: permangono i nomi dei paidonomi che da quattro, quanti erano sotto i re, scendono a due. Ad una terza epoca appartengono quelle liste che dopo il nome del pritano, dànno quello dell'ἀρχιερεύς (che solo eccezionalmente è la stessa persona che il pritano), conservando sempre naturalmente i nomi dei paidonomi. L'ἀρχιερεύς è certamente l'ἀρχιερεὺς τῆς Ἀσίας, e quindi le liste che hanno questa datazione sono posteriori al 29 a C., nel quale anno Augusto concesse alla provincia d'Asia l'erezione di un tempio imperiale nella capitale Pergamo. Alcuni dei nuovi frammenti recano intestazioni di gruppo, quali Ῥωμαῖοι (n. 303), e forse, Ἀθην[αῖοι (n. 296). Le varie reliquie degli etnici sono molto interessanti per lo studio della geografia pergamena e asiatica in genere. La cosa più notevole che ci fanno conoscere queste liste, come risultò subito dalla pubblicazione delle prime, sono i nomi e il numero delle tribù pergamene. Mentre i nomi dapprima conosciuti erano 12, or son 13, e forse 14 (se al n. 296, si consenta anzichè il supplemento Ἀθην[αῖοι, l'altro Ἀθην[αΐδος). Risalgono a nomi di divinità le denominazioni Ἀπολλωνίς, Ἀσκληπιάς, oltre questo ipotetico Ἀθην[αΐς, a nomi di eroi Αἰολίς, Καδμηΐς, Μακαρίς, Πελοπίς, Τηλεφίς e forse anche Κριτωνίς; a nomi di dinasti Ἀτταλίς, Εὐμένεια e Φιλεταιρίς; a nomi geografici Εὐβοΐς e Θηβαΐς. L'editore dice che questo numero insolito di 13 o 14 si può spiegare solo supponendo che ad un primo nucleo originario di tribù altre se ne aggiungessero nel corso del tempo, e considerando che i nomi di tribù derivati da quelli di uomini debbono appartenere alle più recenti

formazioni, si ritiene autorizzato all'ipotesi che l'istituzione delle tribù in Pergamo non fu opera degli Attalidi, ma precedente. Ed egli sostiene che la si debba riportare ai Gongilidi, come che a questa richiamino i nomi Εὐβοΐς o Θηβαΐς.

P. Groebe in *Mitteil. Ath. Inst.*, XXXIII, 1908, p. 138-140 (*Römische Ehreninschriften*) identifica i titolari delle iscrizioni n. 408, 429 e 431 delle *Inschr. v. Pergamon* relativamente con M. Junins pretore urbano del 67 o il figlio di lui; con M. Caecilius Cornutus pretore urbano del 43 e col Sornatius, legato di Lucullo nella terza guerra mitridatica.

PRIENE.

Varie osservazioni e correzioni alla raccolta pubblicata da Hiller v. Gaertringen propongono M. Holleaux in *Bull. de Corr. Hell.*, 1907, 227 e 382-8 e A. Wilhelm in *Wiener Studien*, 1907, 1-24. Varie osservazioni fa P. Graindor in *Bulletin bibl.* del *Musée belge*, 1907, 126.

Siria.

Seymour de Ricci pubblica in *Rev. Archéol*, 1907, t. X, pp. 281-294 (*Inscriptions grecques et latines de Syrie copiées en 1700*), una raccolta di iscrizioni inviata dal console belga di Aleppo al dotto olandese G. Cuper (1644-1716): alcune di esse sono già pubblicate, e nessuna ha grande importanza; per lo più testi tardi sepolcrali.

Palestina.

B. W. Bacon pubblica in *Am. Journ. of Arch.*, XI, 1907, pp. 315-320 (*A new inscription from upper Galilee*) un' i. rinvenuta nel 1906 nel Nord della Palestina, non lungi dal ponte sull'Hasbani: è una pietra posta a confine del fondo di un tal Chresimianos nel 304/5.

[illegible] P. Peters e H. Thiersch, *Painted* [illegible] *Marissa* (Londres, Palest. Expl. Fund 1905 6) descrivono queste tombe, che sono state scoperte nel 1902 e che prima erano state descritte brevemente in *Quarterly Statement*, 1902. Son le tombe di una famiglia emigrata di Sidone, verso la metà del III secolo, con una colonia Sidonia, diretta dal capo della famiglia, Apollophanes, per 33 anni. Costrutte forse alla fine della dominazione egizia, queste tombe sono state occupate solo dopo la riconquista della Siria da parte dei Selencidi (198). Dall'una parte e dall'altra della porta della prima tomba è inciso un interessante epigramma in forma di dialogo tra una donna (la defunta) e l'amante o il marito.

Italia.

Roma. P. Gauckler pubblica in *Bull. della Comm. Arch. Com. di Roma*, 1907, pp. 45-81 (*Le bois sacré de la Nymphe Furrina et le sanctuaire des Dieux Syriens au Janicule*), varie iscrizioni ritrovate nel bosco sacro della Ninfa Furrina. Notiamo: i frammenti di un'iscrizione metrica incisa su tre blocchi di marmo (v. p. 48 seg., cfr. Chr. Huelsen, che esamina particolarmente questi stessi trovamenti in *Rom. Mitteil.*, 1907, 225-254, a p. 240); le iscrizioni dedicatorie di un altare al dio Ἄδαδος (p. 61, cfr. Huelsen, o. c., p. 230); una i. dedicatoria di un altare a Zeus Keraunios e alle Nymphae Forrinae (p. 71, cfr. Huelsen, o. c., p. 229) e una dedica di un certo Gaionas δειπνοκρίτης: δεῖπνον ὅπως κρατερὸν θῦμα θεοῖς παρ[έ]χοι, ὃν δὲ Γαίωνας δειπνοκρίτης ἔθετο. Il grosso blocco di marmo sul quale è incisa la iscrizione è provveduto nel centro di un foro: sulla natura del monumento, di cui faceva parte, e sul significato della iscrizione vi è dissenso. Il primo editore pensa si tratti di una fontana (v. p. 55 seg.), Chr. Huelsen (o. c., p. 235 seg.) pensa ad un θησαυρός (cfr. anche Clermont Ganneau in *Comptes rend. de l'Acad. des Inscr.*, 1907, p. [illegible]).

Dalmazia.

Salona. Fr. Löhr in *Arch. Anzeiger* dello *Jahrbuch d. Inst.*, XXIII, 1908, col. 302, considera come il trovamento epigrafico più importante fatto nei recenti scavi dal territorio della Basilica Urbana fino alla Porta Cesarea, la scoperta di due frammenti di una stela incisa in greco, che completano un altro frammento già trovato nel 1908. Questa stela conteneva una copia del resoconto che tre ambasciatori di Issa avevan fatto in una udienza ottenuta da Cesare nel 56 a. C. in Aquileia, nella quale essi, accompagnati da un cittadino romano come segretario, aveano avanzato preghiere περὶ τῆς τε ἐλευθερίας τῶν Ἰσσαίων καὶ τῆς φιλίας τῶν Ῥωμαί]ων καὶ Ἰσσαίων. L'i. dimostra dunque che, ancora al tempo di Cesare, la lingua ufficiale in Issa era il greco.

Roma, ottobre 1908.

G. CARDINALI.

STORIA E ANTICHITÀ ROMANE.

Gli Antonini e l'ultimo storico di Roma. Con questo titolo la Casa Teubner di Lipsia pubblica uno studio di Otto Th. Schulz (*Das Kaiserhaus der Antonine und der letzte Historiker Roms*), nel quale si analizzano le biografie dei cosidetti *Scriptores historiae Augustae* da Antonino Pio fino a Commodo e si cerca di provare che il loro materiale deriva da uno storico anonimo non mai citato come fonte nelle biografie imperiali, che scriveva in latino e che era contemporaneo di Dione Cassio. In appendice l'A. tenta la ricostruzione dell'opera storica dell'anonimo.

L'Imperatore Adriano. — Guglielmo Weber, in un volume pubblicato dalla stessa Casa Teubner (*Untersuchungen zur Geschichte des Kaisers Hadrians*), esamina, con il sussidio delle

fonti letterarie, numismatiche, epigrafiche e papirologiche, i principali problemi che presenta la storia dell'imperatore Adriano. Sono quattro capitoli nei quali vengono studiati: l'adozione, il primo anno di regno fino all'arrivo in Roma (luglio a. D. 118), e i due viaggi dell'imperatore nelle varie provincie dell'impero (a. D. 121-134). Il lavoro è un buon contributo alla storia di Adriano che aspetta ancora il suo storico.

Diarchia regia e consolare a Roma. — Articolo di G. Oberziner, nella *Rivista di storia antica*, XI, 1907, pp. 409-460. I due consoli sono i successori di due dittatori che avrebbero sostituito, dopo la tirannide di Tarquinio Superbo, i due re primitivi rappresentanti dei Titiensi e dei Ramnensi.

Per la ricostruzione dei libri perduti di T. Livio. — Articoli di P. Franzò, nella stessa *Rivista*, 1907, pp. 531-556; anno XII, pp. 101-110.

Il processo di Libone Druso. — Studio di V. Strazzulla nella stessa *Rivista*, XII, pp. 62-75.

Tito Azio Labieno. — Cenni biografici di S. La Sorsa, ibidem, pp. 91-100.

Roma alla fine del mondo antico. — Con questo titolo il rev. prof. A. Mercati pubblica la seconda edizione italiana del primo volume della *Storia di Roma e dei Papi nel medio evo* del padre H. Grisar, che abbraccia il periodo dal IV alla fine del VI secolo. Da p. 308 alla fine il traduttore ha introdotte nel testo e nelle note le correzioni e aggiunte che l'autore gli comunicò manoscritte, dimodochè questa edizione è, sotto un certo aspetto, una seconda edizione originale; il volume è arricchito di 224 illustrazioni storiche e piante, fra cui una «*forma urbis Romae aevi christiani saec. IV-VII*» a colori. Della somma importanza dell'opera, che contiene dotte osservazioni sull'arte e la civiltà romana nella loro rifioritura cristiana, è superfluo parlare, perchè ben conosciuta ed apprezzata nel mondo scientifico.

La «lex Hadriana de rudibus agris» secondo una nuova iscrizione. — Studio di A. Schulten sulla iscrizione di Ain-el Djemala, in *Klio*, 1907, pp. 188-212.

G. Veith. *Die Taktik der Kohortenlegion. Ibid.*, pp. 303-334.

La guerra partica di Crasso. — Studio su questa guerra di K. Regling, *Ibid.*, pp. 357-391.

Petilius Cerialis. — Studio di N. Vulic sulla data precisa dell'invio di Cerialis in Germania, *Ibid.*, pp. 457-458.

Cristiani. — Notevole articolo di C. Callewaert sulle persecuzioni contro i Cristiani nella politica religiosa dell'impero romano, nella *Revue des Questions Historiques*, 1907², pp. 5-19.

Potere imperiale. — L. Bréhier studia, nella *Revue Historique*, 1907, pp. 75-79, la concezione del potere imperiale in Oriente durante i primi tre secoli dell'èra cristiana, osservando che esso porta con sè tutti i caratteri della monarchia bizantina.

Istituzioni municipali. — J. Declareuil seguita i suoi pregevoli studi sulla storia delle istituzioni municipali al tempo dell'impero romano nella *Nouv. Rev. Hist. de Droit fr. et étr.* del 1907.

Diocleziano e Costantino. — Studio di O. Seeck sulla cronologia del regno di Diocleziano e di Costantino (*Neue und alte Daten*) nel *Rh. Museum*, 62, 1907, pp. 489-535: 1° Massimiano, il 1° gennaio 294, salta improvvisamente dalla ottava potestà tribunizia alla decima; Costantino, il 20 agosto 316, salta dall'anno decimo del

suo regno al dodicesimo; 2° si difende, contro il Mommsen ed E. Schwartz, l'opinione che Costantino abbia vinto Licinio nel 324.

[illegible] — Degli scritti vari di Teodoro Mommsen sono stati pubblicati fin qui tre volumi che contengono gli scritti giuridici: questi si rivolgono di preferenza ai romanisti veri e propri, ma anche gli storici vi troveranno studi interessanti per loro. Citiamone alcuni: *Le [illegible] di Salpensa e di M[illegible]: [illegible] de pretiis rerum [illegible]: [illegible]: Il decreto di* [illegible] saltus Burunitanus: *L'amministrazione dei beni della Chiesa sotto il papa Gregorio I: Il delitto di religione secondo il diritto romano: La condizione giuridica dell'apostolo Paolo*, ecc. Dopo la serie giuridica segue la serie storica di quegli scritti nei due volumi fin qui pubblicati (Berlin, 1906, 1908).

Il volume primo contiene trentadue scritti, indichiamone i più importanti: *La leggenda di Remo: La leggenda di Tazio: Zama: Il conflitto fra Cesare e il Senato: Il sito della battaglia di Varo: Il rendiconto di Augusto (il monumento Ancirano): L'editto dell'imperatore Claudio sul diritto di cittadinanza degli Anauni; L'ultima lotta della repubblica romana (la rivolta di Giulio Vindice): Le due battaglie di Betriacum dell'a. D. 69: Sulla vita di Plinio il giovane; La cronologia delle lettere di Frontone: Ezio*, ecc. Il secondo volume contiene trentasette scritti. Ecco i titoli dei più importanti: *De comitio romano, curiis Ianique templo: Privilegi militari: Sul fornice Fabiano: I fondi italici e le tavole alimentarie: Le colonie di diritto civile da Silla a Vespasiano; Le regioni italiche: Su alcuni punti della geografia del Piemonte antico: La Svizzera al tempo romano: Cirta e le colonie cirtensi: Il catalogo veronese delle provincie romane: I libri coloniarium:* un frammento inedito, a quanto pare, del quarto volume della storia romana, intitolato: *Boden-und Geldwirthschaft der römischen Kaiserzeit*, ecc.

Diritto romano. — Nella collezione Binding (Leipzig, 1908), l'insigne papirologo Ludvig Mitteis ha cominciato la pubblicazione di un trattato di *Diritto privato romano fino al tempo di Diocleziano*, di cui è uscito da poco tempo il primo volume, che contiene le *nozioni fondamentali e la dottrina delle persone giuridiche.*

Un nuovo diploma militare. — Si tratta di un diploma militare rinvenuto, a quanto pare nel Tevere e pubblicato da Ch. Huelsen nelle *Mitth. des K. D. Arch. Inst.*, 1907, pp. 434-438. Il diploma appartiene al regno comune di Elagabalo e di Alessandro Severo, cioè, il periodo 10 luglio 221 - 4 marzo 222 e più precisamente ai primi giorni dell'a. 222. Si riferisce ai soldati *qui militaverunt in cohortibus praetoriis Antoninianis.* Vedilo riprodotto net *Bullettino Arch. Comunale*, 1908, p. 57 seg.

L'imperatore Decio. — Due nuovi studi si riferiscono a questo imperatore: l'uno che riguarda tutto il suo regno, di Giovanni Costa, pubblicato nel *Dizionario epigrafico di antichità romane* di E. De Ruggiero, vol. II, pp. 1470-1497; l'altro di G. Corradi, *sulle potestà tribunizie* di quell'imperatore, inserito nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei*, XVI, 1907, pp. 614-636.

Miscellanea Salinas. — È una raccolta di scritti archeologici, storici e filologici dedicata al prof. Antonino Salinas della R. Università di Palermo, da amici, colleghi e discepoli nel quarantesimo anniversario del suo insegnamento accademico (Palermo, 1907). Diamo qui l'indicazione degli scritti relativi alla storia e alle istituzioni romane: G. Baviera, *Urseius Ferox*, pp. 201-208 (studio sopra questo giureconsulto che visse fra i tempi di Augusto e quelli di Vespasiano); G. Beloch, *Herbita*, pp. 223-224 (studio geografico su questa antica città della Sicilia che era situata nelle vicinanze della moderna Mistretta); U. Giri, *Di una pretesa*

disfatta dei Franchi sotto Gordiano III, pp. 87-97 (La prima vittoria di Roma sui Franchi avvenne sotto il regno di Valeriano e Gallieno e probabilmente nel 256; durante il regno di Gordiano, i Franchi possono avere scorazzato la Gallia); S. Riccobono, *Tracce di diritto romano classico nelle collezioni giuridiche bizantine*, p. 153-171; N. Vulic, Castris, *come designazione del luogo d'origine*, pp. 225-226 (*Castris* significa che colui, di cui è parola, è nato durante il servizio militare del padre; ma non è indicato con ciò il luogo dove egli sia nato).

Cronologia romana. — Del libro, ora pubblicato, di P. Varese, *Cronologia romana*, vol. I[1]: *Il calendario Flaviano*, ci occuperemo nel prossimo fascicolo.

Missione di Agrippa in Oriente, nell'a. 23 a. Cr. — Articolo di David Magie nella *Classical Philology*, III, 1908, pp. 145-152.

Annibale ed Antioco III. — M. Holleaux in un breve scritto pubblicato nell'*Hermes*, 1908, pp. 296-299, dimostra che l'incontro di Annibale e di Antioco III ebbe luogo in Efeso nell'autunno dell'a. 195 a. Cr. come stabilisce Livio, XXXIII, 49, 5.

Teodosio I. — Nella *Realencyklopädie für prot. Th. und Kirche* (3ª ediz.) vol. XIX, pp. 615, 621, l'articolo sopra l'imperatore Teodosio I è di V. Schultze.

Il Tuscolano nell'età classica. — Con questo titolo il nostro valente collaboratore prof. F. Grossi Gondi ha pubblicato un ottimo libro (Roma, 1908) ove studia la regione Tuscolana, che tante memorie risveglia nell'animo dello storico, del letterato e del poeta, nei riguardi storici e topografici.

Pinna. — È il titolo di ricerche di topografia e di storia pubblicate da Giovanni Colasanti (a cui dobbiamo un eccellente libro su *Fregellae*) nella biblioteca di geografia storica di Giulio Beloch, 1907.

Sanniti. — L'annuario della « Landesschule Pforta » per l'anno 1907 contiene uno studio (prima parte) del dr. Bruno Kaiser *sulla storia dei Sanniti.*

— Nel nuovo periodico: *Studi storici per l'antichità classica*, 1908, G. Beloch, con la sua consueta dottrina e sagacia, esamina i nomi dei *duci dei Sanniti nella guerra contro Roma* (Papio Brutulo, Ponzio, Gellio Egnazio e Stazio Gellio) e dimostra che sono una invenzione degli annalisti. — Che siano invece in buona parte storici, cerca di provare il De Sanctis nel suo dotto scritto sui *più antichi generali dei Sanniti* (*Rivista di filologia*, pp. 353-571).

Sidonio Apollinare. — P. Allard, l'eminente storico delle « Persecuzioni contro i Cristiani », ha cominciato a pubblicare nella *Revue des Questions Historiques* (1908, p. 24-44; 426-452) uno studio sopra Sidonio Apollinare: tratta finora della giovinezza del poeta e della sua vita durante i regni di Avito e di Maggioriano.

Genserico. — F. Martroye, autore di un libro sull'*Occidente nel periodo bizantino*, ne ha pubblicato poco tempo fa un altro intorno a *Genserico, la conquista vandala in Africa e la distruzione dell'impero d'Occidente* (Paris, 1907). L'autore apparisce bene informato delle fonti antiche e degli studi moderni; ma non però interamente. Non cita mai la cronaca di Giovanni Antiocheno e quindi ignora i particolari che questo autorevole cronografo ci narra intorno ai regni di Petronio Massimo, di Avito, di Maggioriano e di Antemio. Non conosce il frammento epigrafico portuense sul passaggio dei Vandali in Porto, da me pubblicato nel *Bullettino comunale* del 1896, p. 67 e seg.; e l'ottima monografia di G. Morosi sull'*Invito di*

[illegible]. Sono gravi difetti questi che scemano la bontà del libro recente del Martroye.

[illegible] romana. — A. De Marchi, a proposito della *Storia dei Romani* di G. De Sanctis, sottoponendo ad un processo di revisione nei *Rendiconti del R. Ist. Lomb. di scienze e lett.*, serie II, vol. 41, 1908, p. 270-284, gli strumenti della critica nella indagine della storia romana, quali sono il mito etiologico, il mito etimologico, l'attrazione, la reduplicazione, lo sdoppiamento, l' anticipazione e la contaminazione, avverte di farne uso con maggiore prudenza, poichè essi possono sì strappare il cancro del tradizionalismo annalistico, ma anche ferire parti sane e vitali.

Anonimo Valesiano. — Dell'anonimo Valesiano, parte prima, ovvero, *Origo Costantini imperatoris* come si suole anche chiamarlo, un dotto olandese, il Westerhuis ha pubblicato il testo, che è quello del Mommsen, con un dotto commento storico (Campis, 1906), che tornerà sommamente utile agli studiosi del regno di Costantino Magno.

Lambaesis. — In una memoria eccellente inserita nel tomo 38, parte prima, delle *Memorie dell' Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere* (Paris, 1908), il Cagnat studia i due campi della legione III Augusta in Lambaesis. Si sa che cotesta legione, al principiar dell'impero, era stabilita in Tebessa. Più tardi, essa si trasferì in un altro campo situato, a quanto pare, nella vicinanza di Khenchela, poi verso la fine del regno Traiano, o sul principio di quello di Adriano, la legione venne ad occupare la posizione strategica di Lambaesis; ma, per dodici anni, occupò un campo provvisorio circondato da fortificazioni costruite in fretta, che scavi recenti permettono di collocare a due chilometri ad ovest del *praetorium*. Più tardi la legione si fissò nel campo definitivo che esiste ancora oggi e di cui il Cagnat presenta una minuta e diligente descrizione.

Guerre servili. — E. Ciaceri esamina criticamente la storia delle guerre servili in Sicilia nell' *Archivio storico per la Sicilia Orientale*, IV, 1907, pp. 180-222, 360-406.

Fonti storiche. — Una *descrizione della Sicilia, della Corsica e della Sardegna* è contenuta in un Codice della Biblioteca Nazionale di Napoli (C. Pascal, *Archivio St. per la Sicilia Orientale*, 1907, pp. 301-302).

— Il libro *de ceremoniis* di Costantino Porfirogenito studiato dal Bury nella *English Hist. Review*, XXII, 1907, p. 210-227; 417-420.

— *I certificati del sacrifizio durante la persecuzione di Decio.* — Studio di P. Foucart sui libelli rinvenuti nei papiri egiziani (*Journal des Savants*, 1908, pp. 170-181).

La Tavola d'Aljustrel. — I. B. Mispoulet in un libro intitolato: *Le régime des mines à l'époque romaine et au moyen-âge d'apres les tables d'Aljustrel* (Paris, 1908) studia la nuova iscrizione d'Aljustrel in Portogallo o *lex metallis dicta* tornata in luce nel 1906; la pone a raffronto con quella rinvenuta nel 1876 nella medesima località; ed esamina il regime delle miniere secondo la legislazione romana e gli statuti minerari del medio evo nella loro relazione con la iscrizione di Aljustrel del 1906. Studio pregevolissimo e sagace.

L. Cantarelli.

EPIGRAFIA ROMANA.

Frammento d'iscrizione spettante ad una grande opera pubblica. — È la lastra marmorea che porta incisi i nomi di parecchi personaggi appartenenti alla aristocrazia romana della fine del sec. III o del principio del IV dell'èra nostra,

gia annunciata nel precedente *Bullettino* vedi *Ausonia*, 1907, c. 86). Il ch. Gatti studia di nuovo l'importante frammento nel *Bull. della Comm. Arch. Comunale di Roma*, 1907, p. 115 e seg.) e riconosce l'opera pubblica costruita a spese di molti personaggi dell'aristocrazia romana, nelle terme incendiate e restituite da Elena Augusta. Queste terme debbono essere state costruite sotto Massimiano per volontaria contribuzione dei più elevati personaggi di Roma.

Nell'area annessa all'ex convento di S. Silvestro sul Quirinale è tornato in luce un cippo di travertino con iscrizione relativa ai *curatores locorum publicorum iudicandorum ex senatus consulto*, cioè, di quei magistrati straordinari che, al tempo di Augusto e di Tiberio, erano investiti dell'autorità di delimitare e tutelare la proprietà demaniale in Roma, giudicando in tutte le controversie di confini fra i privati e il demanio. A questi *curatores* si riferiscono altri cippi urbani. (GATTI, *Bull. Com.*, 1907, pp. 210-211).

Al Campo Verano si è rinvenuto un antico sarcofago con l'epitaffio di Sallustio Severiano *exceptor praefecti urbi*, cioè, stenografo incaricato di raccogliere gli atti e le sentenze del prefetto di Roma; la lapide porta la data del 21 giugno 402 *dep. XI Kal. Iul. Cons. Arcadio V et Honorio Aug. V*. Un *exceptor praefecti praetorio* rammenta una lapide scoperta nel cimitero di Balbina, Marco e Marcelliano, fra la via Appia e la Ardeatina, e tuttora inedita, che porta la data consolare dell'anno 331. (GATTI, l. c., pp. 218-310).

Su di un cippo in travertino trovato la quinto chilometro della via Tiburtina leggesi: *L. Manlius A. F. Cornelia Canus Colonia Patricia Corduba. Colonia Patricia* è il nome dell'antica città di Corduba nella Spagna che prima di Cesare acquistò il diritto di colonia

romana, e della quale era oriundo Lucio Manlio Cano figlio di Aulo. (GATTI, ib., p. 220).

Nella via Flaminia si è rinvenuta una stela di marmo con iscrizione relativa a Criserote, *Venetianus*, cioè, auriga della fazione Veneta, della quale è notissima la lapide nella Villa Umberto I (C. VI, 10044): *Victoria Venetianorum semper constet feliciter;* una lastra di marmo che ricorda un *C. Pupius Restitutus ex provincia Baetica, civitate Baesarensi;* la *Civitas Baesarensis* era fin qui ignota. (GATTI, *ib.*, pagine 223-225).

Dagli sterri per la sistemazione del villino Ceci proviene un cippo di travertino con cornice in cui è menzionata una *Veturia Fedra purpuraria Marianeis*, cioè, negoziante o tingitrice in porpora in un luogo che è designato col nome *Marianeis* nel sesto caso plurale. Questo nome può riferirsi, secondo il Vaglieri, alla città della Corsica *Marianae* o *Mariana*, o più probabilmente, secondo il Gatti, equivalere a *de Marianis* e denotare un luogo prossimo ai *Mariana monumenta* dell'Esquilino (*Bullettino comunale*, 1907, pp. 355-356).

Da un sepolcreto della Salaria provengono quattro iscrizioni relative ad aurighi del Circo che ivi avevano il monumento sepolcrale comune. Una di queste iscrizioni ricorda: *Hila agitator panni* | *Veneti. vix. ann. XXV* | *biga pueril. vic. VII quadr.* | *XXI. revocat. III secundas* | *XXXIX. tertias XLI.* Sono qui enumerate le vittorie che Hyla, auriga della fazione azzurra (*veneta*), morto a 25 anni, aveva ottenute nelle corse circensi. Egli riportò le prime palme 7 volte *biga puerili* (le bighe erano appunto usate dai giovanetti) e 21 con la quadriga; 3 volte fu richiamato alla corsa; ottenne le seconde palme in 39 corse, e in 41 le terze (Gatti, *ib.*, p. 357 e seg.).

Eseguendosi taluni lavori presso l'acquedotto della Claudia è tornato in luce un frammento

[illegible] posta ad onore di Iuvenzia Massima moglie di *C. Ca... Statili Severi Hadriani* [illegible]. Nei fasti non comparisce il nome di questo console, certamente suffetto; il quale probabilmente era della famiglia di [illegible] Massimo, console ordinario nel 144 (Gatt. [illegible], p. 361).

L'auriga Menandro. — Nel nuovo corso di porta Pinciana fu rinvenuta la seguente iscrizione pubblicata da A. W. van Buren nell'*Amer. Journal of Archaeology*, 1907, p. 179-181: *Druso Caesare [illegible] s.* | *C. Norbano Flacco Menander C. Comini Macri* | *et C. Corneli Crispi* [illegible] *ludis Martia quos fecerunt* [illegible] *equus Basilisco Rustico* | *ludis victo-* [illegible] *Caesaris quos fecerunt P. Cornelius* [illegible] | *Q. Pompeius Macer praetores, equus Histro Corace.* L'iscrizione, come si vede, porta la data dell'a. D. 15; è perciò la più antica iscrizione che si conosca relativa ai ludi circensi. L'*agitator Menander* qui detto *bigarius* è ricordato anche in altre lapidi di Roma. (C. VI, 10046, 10075). Vedila riprodotta dal sottoscritto nel *Bull. Comunale*, 1908, pp. 60-62.

Iscrizioni di Minturno. — R. Laurent-Vibert e A. Piganiol pubblicano nei *Mélanges de l'École française de Rome*, XXVII (1907), p. 495-508 talune iscrizioni inedite di Minturno provenienti la maggior parte dalla torre del Garigliano; una di queste (18) ricorda l'imperatore Massenzio e conferma così l'importanza dei lavori eseguiti da cotesto imperatore sull'Appia.

L'iscrizione della colonna Traiana. — Continuano numerose le interpretazioni della iscrizione Traianea. Secondo il Sogliano (*Atti dell'Accademia di arch. di Napoli*, vol. XXVI, 1907), la colonna e la iscrizione furono poste dal Senato per attestare ai posteri che in quel luogo ove era un *mons* formato di scarico di un'altezza pari a quella della colonna, Traiano volle costruito un complesso di edifizi splendidi. Il [illegible] *Mitt. d. K. Arch. Instituts*, XXII, 1907, pp. 187-197), invece, crede l'epigrafe significhi che un *mons* fu spianato per lasciarvi l'area libera agli edifizi che dovevano sorgere, *mons*, proveniente dall'antico aggere di Servio sulla cui area sorgeva la parte meridionale del Foro Traiano. Secondo O. Nazari (*Atti della R. Accademia delle scienze di Torino*, vol. 43), infine, le due ultime linee dell'iscrizione significherebbero che la colonna fu innalzata per indicare l'altezza degli edifizi ch'erano prima sul monte e sull'area demolita per far posto alle grandiose costruzioni di Traiano.

L'epigrafe dell'antico teatro di Gubbio. — Studio di S. Polizzi su questa epigrafe (che porta il numero 5820 nel vol. XI del *C. I. L.*) nella *Rivista di storia antica*, XII, p. 111-116. L'A. conclude che i lavori del teatro sarebbero stati iniziati fra il 40 e il 35 a. Cr.

Iscrizione di Lauriacum. — Nelle vicinanze di Enns, dove sorgeva l'antica Lauriacum, città del Norico, fu rinvenuto un frammento d'iscrizione incisa nel bronzo che è il seguente: *taliave qua causaet* | *arbi-trabitur quemi annorum XXXV praese* | *prehensumque est IV* | *Pii Aug. Pont. Max. Brit.*

Il Bormann, raffrontandolo con il cap. XXV della legge Salpensana, propone di supplirlo così: [*ex II viris qui in eo municipio i. d. pr. uter postea municipes incolasque... causa armatos* | *educe*]*t aliave qua causa et*[*necessitate ex eo municipio proficiscatur neque eo die in id municipium esse se rediturum*] *arbitrabitur, quem p*[*raefectum municipi ex decurionibus conscriptisque relinquere volet, non minorem quam*] *annorum XXXV praese*[*ntibus decurionibus conscriptisque non minus... facito* | *ut is... sicut hac lege cautum com*]*prehensumque est, iu*[*ret per Iovem et Divum Aug. ceterosque Divos omnes et genium Imp. Caesaris M. Aureli Antonini*] *Pii Aug. Pont. Max. Brit.* [*Max. deosque Penates*], ecc.

Tavolette magiche. — Nel *Bulletin Archéologique des Comité des Travaux Historiques*, 1906,

p. 378 e seg., l'Audollent pubblica alcune tavolette magiche di Sousse.

Iscrizione dell'Africa settentrionale. — Nella regione del Kef, furono di recente rinvenute alcune colonne miliarie appartenenti alla via romana da Cartago a Theveste del tempo di Filippo l'Arabo e di Decio.

Sulla riva destra dell'Oued-Haidra si rinvenne un cippo funerario esagonale che contiene un carme di undici esametri e di un pentametro che merita di essere qui riprodotto:

Omnes vicisti specie, doctrina, puellas,
Iulia cara, mihi fatis abducta paternis.
Auro nil aliut pretiosius atque cylindro,
Nil Tyrio suco formosius atque Lacone,
Marmore nil Pario splendentius atque Caristio,
Nil forma melius s[eu] pulchrius esse lic[ebat],
Lanifica nulla pot[es]t con[tend]ere tecum
Cantu Sirenas Pandi[o]nidasque sorores
Et specie superasti, quae sunt super omnes dicta.
Tu quae Granigeno sata es heroe parente,
Nata bis octonos letali funere rapta
Hic sita nunc iaces Iulia Paula roge.

Pandionidae sorores sono, come è noto, le figlie di Pandione, Procne e Filomela, che furono cangiate in usignolo e in rondinella (A. Merlin, *Bull. Archéologique*, novembre 1907, p. XIV e seg.).

Studi epigrafici per la storia degli imperatori. — A. Domaszewski studia nelle *Mitth. des K. D. A. Inst. Rom., Abt.* XXII (1907), p. 333-343: 1° una iscrizione di Terracina (pubblicata nel medesimo *Bull.*, 1906, p. 395) che ricorda il *bellum Mithridaticum* del tempo di Claudio I; 2° i *Kalatores pontificum et flaminum*: l'*iscrizione dei tibicines* (C. XIII, 1320*; VI, 2229).

Iscrizione di Timgad. — In Timgad, a mezzogiorno del Capitolium, è stata di recente scoperta una iscrizione del tempo dell'imperatore Carino e relativa al culto della dea *Celestis* (H. Frère, *Rev. archéologique*, 1907[2] p. 23).

Il collegio dei tubicines della legione III Augusta. Nelle rovine di Lambaesis nell'Africa recentemente tornò in luce una importante iscrizione nella quale si legge il regolamento del collegio dei *tubicines* della legione III augusta che il Cagnat illustra nel periodico *Klio*, 1907, p. 183-187. V. nel *Bull. Comunale* 1908, p. 65, la interpretazione di talune sigle difficilissime proposta dal sottoscritto.

L. CANTARELLI.

MITI E RELIGIONI.

ROMA E IMPERO ROMANO.

La lupa coi gemelli in bronzo del Museo capitolino è riconosciuta dal Petersen non per quella che nel 296 a. C. fu posta nel Lupercale da Cn. e Q. Ogulni, ma per la più antica, che esisteva *in Capitolio*, la quale, colpita dal fulmine nel 65 a. C., dovette essere riposta nelle *favisae* del tempio di Giove. Infatti due larghi squarci che si riscontrano nelle zampe posteriori della lupa, e che erano stati creduti difetti di fusione, sono stati riconosciuti dal prof. G. Mengarini, della R. Scuola d'applicazione per gli ingegneri di Roma, come dovuti a una scarica di fulmine. L'esame stilistico del monumento induce l'A. a ritenerlo un'opera di arte ionica, il cui tipo si modificò alquanto nella lupa degli Ogulni, riprodotta nel rilievo dell'Ara Pacis, e in altri monumenti. Il gruppo, di origine greca, che doveva quindi rappresentare dei o eroi greci allattati da una lupa (e se non precisamente questa, altre leggende greche analoghe ci sono tramandate), dette senza dubbio origine alla leggenda romana dei gemelli, che è esaminata nei suoi particolari dal Petersen. Probabilmente senato e popolo, dopo l'abolizione della monarchia, dedicarono a Giove questo gruppo, che d'allora in poi divenne simbolo della repubblica romana. Solo più tardi si formò e si diffuse la leggenda dei gemelli: forse solo dal tempo della dedica della lupa degli Ogulni.

[illegible] VIII, 3-4, 1908, pp. [illegible]; IX, 1, 1909, pp. 29-47).

Il mito di Tarpea, su cui il Reinach aveva già fatto alcune osservazioni, comunicate all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* nelle sedute del 16 agosto e del 6 settembre 1907 (v. *Ausonia*, 1907, II, Boll. bibl., col. 200) è oggetto di un ampio studio dello stesso autore. Quella che dalle comunicazioni fatte all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres* poteva apparire come un'intuizione geniale è confortata in questo nuovo studio dall'appoggio di numerose osservazioni e di analogie fornite dalla scienza comparata delle religioni e dei costumi. Il mito di Tarpea trae origine da un rito. Il rito è il *tabu* delle spoglie prese in guerra, l'uso di ammucchiarle in luogo consacrato, dove sarebbe stato sacrilegio toccarle: il mito è quello del *genius loci*, soffocato sotto questa *congeries armorum* in punizione di un qualche delitto, che varia secondo le varie redazioni della leggenda. (SALOMON REINACH, *Tarpeia* in *Revue Archéologique*, 1908, I, pp. 43-70).

L'appellativo curiales dei Lari, che appare sicuramente per la prima volta sopra un'ara recentemente scoperta sulla via Portuense insieme con due altre are meno antiche, le quali recano la designazione dei *Lares semitales* e dei *Lares viales*, è restituito dal Gatti anche sulla base capitolina dei *vico-magistri*. Egli crede che le vetuste *curiae*, da cui i *Lares curiales* prendevano nome, avessero qualche rapporto col santuario della Fors Fortuna, la cui festa si celebrava il 24 di giugno al primo miglio della via Portuense, propriamente circa il luogo stesso dove si ritrovarono le tre are dei Lari campestri. (G. GATTI, *I Lares curiales*, in *Bull. della Commiss. archeol. comun. di Roma*, XXVI, 1908, fasc. I-II, pp. 42-47).

L'italicità di Rea Silvia è sostenuta ancora (v. *Ausonia*, 1907, II, Boll. bibl., col. 200-201) dal Costanzi, e con lui in gran parte conviene il Costa. (V. COSTANZI, *Ancora l'italicità di Rea Silvia*, in *Rivista di storia antica*, XII, 1908, pp. 49-52; G. COSTA, ivi, p. 53).

L'affare dei Baccanali, durante il quale furono uccise senza processo migliaia di donne, ebbe, secondo S. Reinach, una ragione puramente politica: il Senato, per giustificare in qualche modo i suoi rigori, spargeva calunnie contro le vittime. (SALOMON REINACH, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, p. 614).

Alcune *iscrizioni onorarie di Vestali* sono esaminate da Esther Boise Van Deman. (ESTHER BOISE VAN DEMAN, *Notes on a few Vestal inscriptions* in *American Journal of Philologie*, 1908, II, pp. 172-178).

La primitiva religione di Roma è brevemente esposta da Cyril Bailey. (CYRIL BAILEY, *The religion of ancient Rome*, London, 1907, pp. 113).

Una statuina di Amore di stile gallo-romano, in bronzo fuso, apparentemente del III secolo è stata trovata tra altri oggetti nella località di Volx, nelle Basse Alpi. Il dio è nudo, e tiene una torcia nella destra e una colomba nella sinistra. (GEORGES DE MANTEYER, *L'Eros de Volx* in *Revue des études anciennes*, 1908, 2, pp. 100-102).

I più grandi dèi dei Cimbri, di carattere specialmente astrale e ctonico, sono rappresentati sul grande vaso d'argento d'arte locale, scoperto a Gunderstrup, il quale è pubblicato dal Jullian da un calco del Museo di Saint Germain (CAMILLE JULLAN, *Notes gallo-romaines*, XXXVII, *Le vase de Gundestrup*, in *Revue des études anciennes*, 1908, I, pp. 71-75 e tavv. I-X).

Il dio Ucuetis, ci informa Héron de Villefosse, si trova menzionato, insieme con la *dea Bergusia*, in un'iscrizione votiva latina, scoperta recentemente negli scavi di Alise-Sainte-Reine. Resta così accertato che questa divinità locale

era maschile, e non femminile come avevano creduto gli studiosi che s'erano occupati della iscrizione gallica in cui tale nome è ripetuto due volte, iscrizione scoperta nel 1839 da Maillard de Chambure nello stesso luogo. Ivi doveva essere un tempio consacrato a Ucuetis e Bergusia (HERON DE VILLEFOSSE, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1908, pp. 498-500. Su Ucuetis e Bergusia v. anche *Revue des études anciennes*, 1908, 4, pp. 360-361).

Mercurius Dumias, detto anche Mercurius Arvernus, era un dio topico popolare in tutta la Gallia, ed era venerato in un tempio costruito sul principio dell'impero romano a Puy-de-Dôme, il quale fu scoperto negli scavi eseguiti negli anni 1873, 1901, 1902 e 1906. (AUGUSTE AUDOLLENT, *Lettre à M. Kurth sur le temple de Puy-de-Dôme*, estr. da *Mélanges Godefroid Kurth*. Dalla comunicazione di HERON DE VILLEFOSSE all'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. *Comptes-rendus*, 1908, p. 287).

I sette dei della settimana, e precisamente non gli dei romani, ma gli dei barbari assimilati ad essi, sono rappresentati sopra un vaso di provenienza ignota esistente al Cabinet des Medailles. Tra essi specialmente notevole il dio cornuto tricefalo nazionale dei Celti e dei Belgi, assimilato in questo caso, come in molti altri, a Marte. (CAMILLE JULLIAN, *Notes gallo-romaines*. XXXVIII. *Le vase aux sept dieux du Cabinet des Medailles*, in *Revue des études anciennes*, 1908, 2, pp. 173-174 e tavv. XII e XIII).

Gli dei delle quattro stagioni. — L'Hertlein, informa Camille Jullian nella *Revue des études anciennes*, riconosce gli dei delle stagioni nelle quattro divinità rappresentate su altari, e cioè Minerva: Holda = inverno; Giunone: Freyja = primavera; Mercurio = estate; Ercole = autunno; oppure Marte = primavera; Ercole = estate; Mercurio = autunno; Minerva = inverno. (CAMILLE JULLIAN, *Revue des études anciennes*, 1908, 2, pp. 106-107).

Due sculture gallo-romane rappresentanti l'una Epona sotto un aspetto finora ignorato, l'altra un gruppo di una dea e di un dio, Mercurio, o piuttosto una divinità propria dei Galli, le cui caratteristiche oscillano tra quelle di Mercurio e quelle di Marte, sono state scoperte negli scavi di Alesia. (ESPERANDIEU, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1907, pp. 625-626).

Un rilievo rappresentante Mitra della collezione del conte Sapeo di Faal, presso Marburg, che fu ritrovato presso Friedhof, è pubblicato e brevemente illustrato dall'Abramić (MICHAEL ABRAMĆI, *Ein Mithrasrelief in Faal*, in *Jahrbuch für Altertumskunde*, II, 1, 1908, pp. 18-19).

Agli *dei cornuti nella mitologia irlandese*, che sono rappresentati su parecchi monumenti, H. d'Arbois de Jubainville dedica alcune osservazioni a proposito di un dio barbato con orecchie di cervo e corna di cervo, sostenenti ciascuna un *torques*, con la leggenda *Cernunno* che è raffigurato sopra un altare esistente nel Museo di Cluny. Nei testi irlandesi gli dei cornuti sono detti « dal viso di capro », o « dal viso di capra », o « dal viso di vacca ». Quanto alla rappresentazione figurata, si trovavano già fissati nell'arte greco-romana due tipi che avrebbero potuto adattarsi a rappresentarli: quello del Minotauro, mostro dal corpo umano e dalla testa di toro, e quello di Io. Si preferì quest'ultimo: solo le corna, appena percettibili per Io, per gli dei irlandesi si rappresentarono enormi. (H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Les dieux cornus gallo-romains dans la mythologie Irlandaise*, in *Revue archéologique*, 1908, I, pp. 4-7).

Sepolcro della gens Vibia. — Presso la basilica di Mcidfa, a Cartagine, comunica il P. Delattre, in un pozzo, sotto un mucchio di scheletri, probabilmente avanzo dei corpi dei donatisti che nel 317 furono uccisi in seguito

[illegible] Costantino nella *basilica maiorum*, si trovarono avanzi d'iscrizioni, due delle quali portano il nome di Perpetua, e due appartengono a epitafi della gens Vibia. Santa Perpetua, martirizzata a Cartagine, si chiamava Vibia Perpetua: perciò il P. Delattre crede che il terreno su cui si è fatta la scoperta appartenesse alla gens Vibia, che vi possedeva una sepoltura privata. (P. DELATTRE, *La basilica maiorum*, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1908, pp. 59-69).

Il tempio di Apollo a Bulla Regia. — Tra le rovine dell'antica città di Bulla Regia, in Numidia, il capitano francese Benet fece delle esplorazioni dal 1905 in poi, e grazie al concorso della Direction des Antiquités et Arts potè giungere a risultati importantissimi: a scoprire, cioè, il tempio di Apollo. Esso è facilmente riconoscibile da un'iscrizione che reca la dedica del tempio stesso ad Apollo e agli Dei Augusti e dall'immagine del culto, una statua colossale di Apollo citaredo che si trovò rovesciata nella cella, fiancheggiata da due statue di dimensioni alquanto minori, rappresentanti Esculapio e Cerere. Fuori della cella si trovarono basi con iscrizioni onorarie o votive, e statue di divinità, come Minerva, Saturno, forse anche Cerere, e di devoti. Apollo è venerato come *deus patrius*, come *Genius coloniae Bullensium Regiorum*, probabilmente denominazioni latine del Baal punico locale, che con Cerere-Tanit e Esculapio-Eschmoun, dii Augusti, rappresenta una sopravvivenza, durante l'impero, della triade fenicia. Le iscrizioni permettono di stabilire che il santuario fu edificato sotto Tiberio, il 34 o 35 dell'era nostra, e fu restaurato più tardi, forse al tempo di M. Aurelio. (ALFRED MERLIN, *Le temple d'Apollon à Bulla Regia. Notes et documents publiés par la Direction des Antiquités et Arts. Protectorat Français. Gouvernement Tunisien.* Paris, Leroux, 1908, p. 28, tavv. VII).

La triade adorata a Savatra. — Nell'iscrizione greca trovata tra le rovine di Savatra, in Isauria, e dedicata a ricordare una donna di nome Ancharene, figlia di Sacerdos, gran sacerdotessa degli Augusti, moglie di Flavius Marcellus, gran sacerdote degli Augusti e sacerdote θεῶν πατρ[ίων] Ἄρεως καὶ Ἀρείων, già pubblicata, R. Cagnat crede che si debba leggere non Ἀρείων, come egli stesso aveva pensato, ma Ἀρειῶν, femminile, e vede nelle divinità a cui si allude le due Ἄρειαι, Atena, dea della guerra, e Afrodite detta Ἀρεία da Pausania e Ἀρεία sopra una gemma. A Savatra sarebbe stata adorata una triade di divinità protettrici della città: Ares e due paredre, Atena e Afrodite. (R. CAGNAT, *Ἄρειοι ou Ἄρειαι?* in *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 1907, pp. 5-6).

Varia. — Del fasc. 75° dell'*Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie* del Roscher (*Psyche – Pyrros*, Leipzig, Teubner, 1908) interessa per la mitologia romana specialmente l'articolo *Pudicitia*. (R. PETER).

Del fasc. 41° del *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (*Radius-sacrificium*) gli articoli *Religio, Ritus* (J. TOUTAIN), *Roma* (MAYNIAL), *Sacerdos, Sacra, Sacrificium* (J. TOUTAIN).

Dei fascicoli 48° e 49° del vol. II del *Dizionario epigrafico di antichità romane* di E. de Ruggiero (*decuria – defixio*, Roma, Pasqualucci, 1908) l'articolo *defixio* (non compiuto).

L. MORPURGO.

RECENSIONI.

REINACH A. J., *L'Egypte préhistorique*, Paris, Geuthner, 1908.

In poche pagine l'autore riassume molto dottamente la notevole messe di osservazioni e di fatti nuovi che hanno rivelato negli ultimi venti anni una nuova civiltà egizia anteriore alle piramidi e alle dinastie. Ricorda la teoria della *new race* formulata dal Flinders Petrie dopo i suoi primi scavi di Kahum, di Medum, e di Tukh, e l'attribuzione di questa civiltà ad età predinastiche propugnata dal De Morgan.

Il Reinach non trova nessun distacco, nessun taglio tra questa civiltà predinastica e la civiltà egizia propriamente detta; questa non è che una evoluzione, un perfezionamento di quella. I concetti religiosi ed escatologici rilevatici dalle tombe predinastiche, povere fosse in nuda terra, sono quegli stessi che guidano poi ai riti funerari così complessi dell'Egitto faraonico; dal chiudere un corpo rannicchiato entro una stuoia, dal cucirlo entro pelli, dallo stesso deporlo smembrato o scarnito entro un vaso, alla mummificazione l'autore con molto ingegno si adopera a cercare una naturale evoluzione, senza alcun bisogno di ricorrere alle già supposte da molti influenze caldee. Le tombe a pareti di mattoni di Hierakonpolis offrono all'autore il tipo di transizione dalla fossa primitiva alla tomba reale delle prime età dinastiche.

Così la religione egizia con le sue divinità zoomorfe è tutta uscita dal primitivo totemismo di cui la valle del Nilo ci offre per l'età preistoriche esempi non meno luminosi di quelli dell'Australia moderna. Così l'aspetto, il vestito, l'armamento di questi primitivi abitatori d'Egitto, per quanto ci è rivelato dai loro monumenti, la situazione topografica delle loro stazioni non proprio nella valle paludosa del gran fiume, ma sulle alture della catena libica lungo i *uadi* che si aprono verso il deserto, i primi saggi di scrittura, gli animali, le piante che i primitivi egizi conoscono, usano e riproducono, tutto induce l'autore a ritenere africana e più che altro libica (il paese di Punt è messo senz'altro alla porta) l'origine prima di questa civiltà.

Ai Libii si sarebbero mescolati Africani del sud, Etiopi, Nubiani, e Beggia onde sempre duplice rimase lo stato, pur riunito sotto un solo re, di Egitto. Nulla in Egitto sembra dovuto ai Sumero-semiti della Mesopotamia nè per le vie del Sinai, nè per le coste d'Arabia e per il paese di Punt.

Per quanto questa graduale evoluzione dalla civiltà Egizia preistorica alla faraonica non sia chiara e indubitabile in tutti i suoi passaggi, non si può negare, che il colpo recato ancora da un dotto Reinach al *mirage oriental* è colpo di buona guerra, audace ma non temerario. L'autore osserva giustamente, come le coincidenze delle antichità preistoriche egizie con le libiche sono tanto più notevoli, se si considera, quanto poco sia finora noto della Libia confinante con l'Egitto. Si dovrà ancora attender molto, perchè questo altissimo voto scientifico debba venir esaudito?

HELBIG WOLFGANG, *Zur Geschichte der hasta donatica* in *Abhandl. der k. Gesellsch. der Wissenschaften zu Gottingen X n. 3.*

L'illustre autore, grazie alla sua rara dottrina e nell'archeologia classica e nella preistorica, più volte ha saputo cogliere singolari analogie

tra costumi e cose di tempi storici e costumi e cose preistoriche, portando così gran luce e nell'uno e nell'altro campo di studi. I raffronti sono più che mai sicuri, quando dall'una parte sono prese a considerare istituzioni romane che tocchino in un modo qualunque alle cose dello stato o della religione, nelle quali lo spirito latino si dimostrò rigidamente conservatore. Tale è il caso dello studio presente; tra i *dona militaria* dei Romani è noto il dono dell'*hasta pura* che anzi lo Helbig prova essere stato il primo e il più antico di essi. L'aggettivo *pura* significa costituito di una materia sola, come dimostra l'aggiunta di *sine ferro*, e per l'impero abbiamo ricordi epigrafici di *hastae purae* d'argento o d'oro.

Tale *hasta pura* rimonta pertanto al periodo antichissimo, in cui l'asta era un bastone aguzzo indurito al fuoco, quale è ora così largamente usato da popolazioni australiane e polinesiane. La punta di lancia in bronzo appare difatti tardi tra il materiale stesso dell'età del bronzo, sia nell'Egeo che in Italia, e nessuna cuspide di pietra si può provare abbia appartenuto a una lancia. Sicchè per lunghissimo tempo i guerrieri del bacino del Mediterraneo si infilzarono con aste di legno.

La stessa premura con cui Omero, parlando delle lancie dei suoi eroi, ne ricorda la αἰχμὴ χαλκείη, è un indizio per l'autore, che accanto a queste armi illustri ne esistevano altre senza punta di bronzo ossia di solo legno. Di tali aste di legno l'autore trova numerose tracce nella letteratura, nei distintivi di antichissimi collegi sacerdotali quali i Salii e i Feciali, nei contrassegni di monete, e raccoglie anche tutti gli indizi pei quali si può ritenere, che l'asta sia stata presso i Romani simbolo di dignità. E forse a questo proposito può sembrare, che l'autore sia stato tratto dalla ricchezza della sua erudizione a voler provar troppo. Il bastone terminato a pomo tondeggiante della terramara di Castione simile a quello riprodotto come contrassegno su parecchie monete, come lo [illegible] e come lo scettro possono forse formare una famiglia a parte, e non aver nulla di comune con l'*hasta pura* che doveva esser sempre appuntita.

R. PARIBENI.

W. DEONNA, *Les Apollons archaïques*, Genève, Georg, 1909.

Non vi è nell'arte greca arcaica altro tipo di scultura statuaria che abbia avuto maggior diffusione dell'imagine dell'efebo nudo, che si suol chiamare tipo di Apollo, quantunque sia servito ad una quantità di scopi, nella plastica religiosa come nella profana. È questo anche il primo e più antico modello di figura umana, nel quale si è esercitata la plastica greca e nella sua schematica rigidità richiama alla mente le sculture egizie che non sono state senza influenza sullo sviluppo della scultura ellenica.[1]

Il numero degli esemplari conosciuti è grandissimo: gli scavi lo aumentano ogni giorno; tuttavia il materiale a nostra disposizione per la diversa provenienza, per le differenze stilistiche, è già abbastanza copioso e vario perchè se ne possa fare uno studio critico complessivo, i cui risultati non siano troppo soggetti a variazioni coll'avvenire degli scavi. Finora tutto questo materiale trovavasi sparpagliato in varie collezioni e soltanto una parte di esso era accessibile in pubblicazioni per lo più isolate. Se si eccettua il gruppo dello Ptoion,[2] quello di Delos,[3] gli altri avevano trovato illustrazione piuttosto in monografie che in lavori complessivi e molti esemplari restavano ancora inediti, forse perchè la monotonia del soggetto non allettava, come invece era più attraente il soggetto delle figure femminili che perciò ha

[1] CH. LOEWY, [illegible] p. 25 segg.; LANGE, [illegible] p. 22 segg.; DELLA SETA, [illegible], Mem. Acc. Lincei, 1907.

[2] HOLLEAUX, *Bull. Corr. Hell.*, X., 1886, pp. 66, [illegible] segg.

[3] HOMOLLE, *Bull. Corr. Hell.*, [illegible].

trovato già da tempo illustrazioni complessive.[1]

Saggi di classificazione erano fin qui prematuri per deficienza nei termini di paragone.[2]

Ben ha fatto dunque il Deonna, un giovane archeologo lib. doc. all'Università di Ginevra, a raccogliere tutto questo materiale in un *corpus*, a sottoporlo ad un minuto esame stilistico ed a tentarne la classificazione. Il volume che egli ci presenta è innanzi tutto un repertorio che ci giunge utilissimo e desideratissimo. In esso si trovano annotati tutti o quasi gli esemplari di *Kouroi* finora conosciuti: sono in tutto 161, dei quali la metà proviene dalla Grecia continentale. Questo repertorio costituisce la seconda parte del volume che contiene, minutamente descritto ed illustrato nella bibliografia e nelle immagini (202 zinchi), il materiale. La terza parte è destinata alla classificazione: l'autore si fonda sulla provenienza de' varii gruppi e sulle peculiarità stilistiche locali, che si rivelano anche in altre opere arcaiche. Egli forma così nove gruppi, dei quali tre soli continentali (il beotico, l'attico ed il peloponnesiaco) tre « ionici » (il samio-milesio, il rodio, il cipriotto) e tre insulari (naxio, chioto e pario).

Della prima parte parlo dopo, perchè non è soltanto una introduzione per il lettore o una preparazione per lo stesso autore; è pure conseguenza dell'esame e della classificazione del materiale In essa ci dà infatti « lo studio generale del tipo mascolino della statuaria greca nel VI seh. a. C. » diviso in varii capitoli che trattano prima del significato del soggetto rappresentato, concludendo nel senso di tipo generico, oggi ammesso da tutti; nel secondo capitolo si dibatte la questione dell'influenza egizia, che egli limita molto. Il 4° capitolo discute dell'origine tecnica del tipo, mettendolo a confronto colla tecnica dell'intaglio in legno e limita anche a questo proposito le esagerazioni sulla origine tettonica dello stile. Il 5° capitolo delimita la sfera di espansione del tipo, cioè riassume i risultati della classificazione già citata. I due capitoli seguenti hanno importanza tutta tecnica, poichè nel 6° esamina le varie materie adoperate ed i pezzi accessori ed il 7° la policromia.

[1] JOERGENSEN, *Kvindefiguren i den archaiske græske Kunst* 1888, SOPHOULIS, [illegible], 1892, PAVLOWSKI, *Sculpt. att.*, cap. IV, HOMOLLE, *De antiq. Dianae simul.* 1895, LECHAT, *Au Musée de l'Acropole. Sculpture attique avant Phidias*, MACH, *The draped female figg. from the Acropolis*, American Journ., 1902, LERMANN, *Altgriechische Plastik*, 1907.

[2] LANGE, *Fremstilling af menneskeskikkelsen* manca nell'ediz. ted., OVERBECK, *Kunstmythologie*, *Apollon*, p. 10 segg.

L'8° capitolo esamina le tracce di vestito che talvolta appaiono sul corpo nudo e gli ornamenti della toletta e mettendo in evidenza la relazione delle stoffe col nudo, avverte come non vi sia un vero abisso fra il tipo nudo e il vestito. Brevemente, perchè pochi sono i monumenti relativi, discorre delle basi e postamenti nel 9° capitolo. Col 10° invece incomincia il vero studio stilistico, dedicato prima alle mosse, sviluppato nell'11° coll'esame dei particolari anatomici, delle acconciature. Accompagnano questi due capitoli veramente interessanti e minuziosi, nove tavole di disegni schematici a contorno, che ci danno l'analisi delle singole forme classificate secondo i gruppi e nella successione di sviluppo.

Le varie idee svolte nel corso di questo diligente lavoro sono raccolte nel capitolo di conclusione, nel quale nota le fasi di sviluppo stilistico, malgrado la costanza del tipo.

Egli ritiene il Kouros, creazione spontanea greca, che si sveglia ed acquista vita per influenza egizia; è il momento « dedalico » della storia della scultura ellenica. Una seconda fase di progresso è rivelata nel perfezionamento ricercato nelle proporzioni e nel rendimento anatomico del corpo efebico, cui si giunge attraverso tentativi ed errori, soltanto al principio del V secolo.

I tentativi paralleli fatti sul tipo femminile vestito lasciano intravedere reciproche influenze ed applicazioni scambievoli dei due principii estetici, fondati l'uno sull'anatomia, l'altro sul costume. Un confronto fra la storia della scultura nel VI e nel V secolo, dimostra quale immenso cammino ha fatto il secondo a paragone del primo; ma non si possono disconoscere i germi di questo progresso nello studio paziente del secolo antecedente.

Il libro del Deonna è frutto di ricerche lunghe ed accurate, che furono incoraggiate da una sovvenzione della Società ausiliaria delle Scienze ed Arti di Ginevra, ed è dedicato in segno di riconoscenza, ai maestri dell'egregio archeologo, fra i quali principale il Lechat, che coi suoi studii sull'arte arcaica ha aperto la via a questo volume. Quindi è con soddisfazione che questi saluta in una prefazione assai encomiativa il frutto delle ricerche del Deonna, che si dimostra fedele seguace del metodo e dell'indirizzo del maestro.

Veramente il risultato non è diverso da quello che ciascuno aveva potuto ottenere studiando un materiale meno copioso; insomma il risultato non è nuovo, però giova vederlo confermato nella applicazione su larga scala. E noi, dando il benvenuto a quest'opera, siamo grati dell'utile contributo che essa fornisce ai nostri mezzi di studio, anche se l'avvenire dovesse modificare, forse più ne' particolari che nella sostanza, le idee da essa risultanti.

W. Amelung, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, vol. II. Berlino, Reimer, 1908. Testo e atl. Mk.° 30.

La distanza di tempo che intercede fra la pubblicazione del 1° volume di questo catalogo scientifico delle collezioni vaticane, edito sotto gli auspici dell'I. Ist. archeolog. germanico, ed il 2° che ora vede la luce, cioè cinque anni, è giustificato esaurientemente dalla mole e scrupolosità del lavoro; non impedisce tuttavia che si possa sperare più sollecita l'apparizione del 3° volume col quale l'opera sarà compiuta.

Mentre nel primo avevano trovato posto le grandi collezioni di sculture antiche del Vaticano, cioè il Br. Nuovo, il Museo Chiaramonti insieme al Giardino della Pigna, in questo secondo è descritto gran parte dell'antico Museo Pio Clementino, cioè il Belvedere, la Sala degli animali, la Galleria delle statue, la Sala dei busti, il Gabinetto delle maschere e la Loggia scoperta, restando riserbato il rimanente pel 3° volume che conterrà la parte anteriore, e più monumentale del museo stesso. Perciò il materiale trattato in questo volume è, in genere, il meno apprezzato, il più frastagliato e forse anche il meno studiato di tutte le sculture vaticane. Ciò rende la presente parte dell'opera, più interessante e ricca di rivelazioni, quali poteva fare un archeologo « vissuto » in mezzo al continuo studio delle statue e specialmente nel Museo da lui illustrato con tanta dottrina e con sicuro occhio di conoscitore dello stile e della tecnica plastica.

E per la stessa ragione è prezioso l'atlante di 83 tavv. in-4° in fototipia, nel quale sono raccolti tutti i monumenti descritti, moltissimi dei quali per la prima volta son riprodotti. Esigenze di spazio e di estetica hanno fatto distribuire nelle tavole i numeri non di seguito in ordinata serie; ma ciò non è soverchiamente incomodo per la consultazione, giacchè la numerazione nelle varie parti del Museo P. C. è quasi costantemente unica e continua.

Un'opera di tale natura non consente un esame completo in una modesta recensione quale vuol esser questa. La natura e la disposizione del lavoro è già nota dal 1° volume, entrato come testo di gran pregio nella biblioteca manuale di chiunque tratti lo studio delle statue antiche. Molti richiami si son fatti ad esso nelle monografie pubblicate da cinque anni in qua e ne è prova la ricca bibliografia

che in fondo al 2° volume è inserita nelle aggiunte e correzioni che si riferiscono al 1°. Alcuni dei problemi cui accenna nel testo, sono stati dall'autore stesso svolti in speciali lavori pubblicati nelle principali riviste. Cito ad esempio gli articoli più recenti dell'Amelung sull'arte del IV secolo, nel presente volume di *Ausonia*, lo studio della Athena fidiaca Medici nel *Jahreshefte*, ed altri scritti nelle *Mittheilungen* e nella *Revue arch.* che possono considerarsi come « intermezzi » nello studio costante di cui si pasce quotidianamente il nostro geniale e dotto amico.

Piuttosto che esaminare l'opera nel suo complesso, mi fermerò volentieri sopra qualche monumento che più di altri ha dato origine all'autore di manifestare le sue idee nuove ed originali, che molte volte valgono a mettere in miglior luce monumenti dimenticati o male interpretati.

Non ci soffermiamo dunque nè sul Laocoonte, nè sul Torso che dal Belvedere prende il nome, nè sull'Apollo che pure l'Amelung altra volta pose in miglior luce nella sua probabile composizione originale (*Revue arch.*, 1904, II, p. 328 segg.), il Meleagro, o l'Hermes, o l'Eros di Centocelle, nel quale l'Amelung (p. 412) crede riconoscere piuttosto una creazione di Cefisodoto che di suo figlio. Ma guardiamo p. e. a tav. 79 il n. 428, un rilievo votivo originale greco della scuola di Fidia, a tav. 65 il n. 364, una bella testa virile barbata tolta da un rilievo sepolcrale greco del IV sec. Chi si era mai accorto di questi pregevoli pezzi del Museo?

Alcune delle sculture, esaminate con maggior cura di quanto si era fatto finora ci appariscono meglio collocate nella storia dell'arte, p. e. il n. 251 a tav. 46 di stile policleteo il quale, quantunque consti di due parti (testa e corpo) provenienti da due diverse repliche, forse è atto a darci un'idea di una statua di atleta od eroe simile a quella dello Xenokles, immaginato dal Furtwaengler.

L'Amazzone Mattei (tav. 50, n. 265) è una delle statue celebri della collezione, e perciò ben nota e molto studiata; tuttavia offre all'Amelung l'occasione di dare una più esatta nozione dei restauri e dei resti degli attributi dalla quale risulta che è stato frainteso il motivo, questo non può significare il salto ἀπὸ δόρατος, ma solo una « posa » sia pur ricercata, di stanchezza come quella delle sue compagne.

Anche l'Amelung ammette che il tipo dell'Amazzone Mattei sia fidiaco, ciò che è confermato dai caratteri stilistici della testa conosciuta soltanto dalla Cariatide di Lukù, non essendo certo fidiaca nè policletea quella del busto in bronzo Ercolanese (v. *Jahreshefte*, 1908, p. 210) ed accetta l'opinione più accreditata che attribuisce l'Amazzone tipo Berlino-Pethworth a Policleto e la Capitolina a Kresilas (cfr. Braccio Nuovo, n. 44), contro i moderni tentativi di sconvolgere nuovamente tale teoria (v. Klein, *Griech. Kunstgesch.*, II, pp. 137, 161, 338).

Con questo entriamo nell'argomento delle polemiche sorte sullo stile di alcune statue, delle quali un riflesso era inevitabile trovare in un'opera che, per quanto voglia essere obiettiva, è frutto di studio originale di persona competente.

Per esempio, il « Poseidon » n. 394 a tav. 56, che dal Furtwaengler era attribuito a Mirone, è invece col confronto di opere veramente mironiane (cfr. n. 417, p. 656, tav. 61 l'*Hermes Ingenui*) dimostrato più recente e d'altra scuola (cfr. n. 137 a p. 344 seg.). A questa scuola riferisce infatti egli alcuni gruppi della sala degli animali (n. 141, 208 e 213) che come i Dioscuri di Monte Cavallo in epoca più recente si riattaccano alle buone tradizioni classiche de' tempi fidiaci.

E qui non ho potuto far a meno di soffermarmi sopra il Minotauro n. 232 (t. 44) perchè questo gli dà occasione di non accettare una mia ricostruzione del gruppo cui appartengono due torsi del Museo delle Terme; se pure essa

non è riuscita praticamente, credo che possa studiarsene di nuovo la possibilità.[1]

Già altra volta l'Am., a proposito di una statua di villa Pamphily, aveva espresso l'idea, [illegible] 674 segg.), che la c. d. Danzatrice (n. 425 a tav. 75) celebre per l'ammirazione del Goethe, sia essa una ninfa od una menade, dovesse considerarsi come un'opera recente dell'indirizzo ionico del v secolo, il cui principale e più classico esempio è la Nike di Peonio.

E sulla stessa tavola (n. 429) è opportunamente posta accanto una replica della Afrodite di Alcamene che rappresenta un ramo parallelo di questo stile elegante e vivace sviluppatosi nella scuola di Fidia, mentre una graziosa figura muliebre di una ulteriore fase dello stesso indirizzo, cui si connette lo stile di Timotheos (v. *Ausonia*, 1908, p. 101 segg.) è illustrata a p. 421 (tav. 47, n. 254). Accanto a quest'ultima il n. 259, l'Apollo citaredo, anch'esso del IV sec., ci richiama alla mente ciò che è stato detto in questo periodico dal Savignoni (a. 1907, p. 43 segg.). L'Amelung non consente con lui nel ritenere testa e corpo appartenenti l'uno all'altro, per una esplicita testimonianza del Visconti che va d'accordo con ragioni stilistiche; ed esclude che la statua il cui prototipo risale al v sec., sia una replica dell'Apollo Palatino di Scopa o dell'Apollo di Daphne, opera di Bryaxis.

Ad un'altra statua del IV secolo dedica l'A. un'ampia illustrazione a pagg. 227-232, l'Igia del Cortile del Belvedere n. 85 (tav. 22). Dopo aver dimostrato che la testa non appartiene al corpo, combatte l'opinione del Klein, seguita dallo Helbig, che essa sia copia dell'Athena Hygieia di Pyrrhos, tutt'al più può rappresen-

[1] [illegible] del gruppo di Teseo alle [illegible] VII, 1897, fig. 1 [illegible] MARIANI [illegible] non è stata generalmente [illegible] stilistica [illegible] AMELUNG [illegible] che la storia del gruppo statuario nell'arte greca sembrerebbe esclu[illegible] complicato di piani diversi nelle due figure com'erano da me im[illegible] p. 40 segg.). [illegible] frammenti del gruppo analogo di Atene (*Einzelaufn.*, 704) la figura di Teseo sembra sia stata variata nella replica libera ed adattata allo stile dei nuovi tempi, sicchè, anzichè escludere l'appartenenza dei due torsi provenienti dallo stesso luogo, ad un medesimo gruppo, la coincidenza rende più probabile la riunione da me tentata. Questa, se non ricostruisce nelle linee generali il gruppo di bronzo originario, può dare un'idea di quello che era l'esemplare del Museo Nazionale.

Per ciò che concerne le leggi della composizione del gruppo nell'arte greca, non credo che esse abbiano un valore così rigido ed esclusivo da non permettere le eccezioni, nè so vedere nel gruppo di Teseo e Minotauro una assoluta necessità di muovere troppo i piani: le due figure anzi si muovono quasi parallele e derivano da uno schema pittorico creato per la veduta di fronte come una metopa (cfr. p. e. gruppo K. nel frontone occ. di Olimpia, secondo il Treu. V. a questo proposito A. DELLA SETA, *La genesi dello scorcio nell'arte gr.*, *Mem. Acc. Lincei*, 1906, p. 91). Ciò dimostra soltanto che il disegno eseguito dal mio compianto genitore, non ha in tutto colto nel segno e che sarebbe necessario tentare una ricostruzione plastica del gruppo.

A questo proposito mi giova richiamare l'attenzione sopra un gruppo dello stesso soggetto, reso noto dopo la mia pubblicazione. In un sarcofago proveniente da Querce d'Orlando pr. Capranica di Sutri attualmente in New York (ALTMANN, *Architektur u. Ornamentik d. ant. Sarkoph.*, pag. 80, fig. 29) è rappresentata sulla fronte, nello spazio lunato centrale lasciato libero dal festone, la lotta dell'eroe d'Atene col mostro cretese in un aggruppamento analogo a quello da me escogitato per i due torsi del Museo Naz. Rom. Non ho a disposizione altra immagine che la infelice zincotipia dell'Altmann, tuttavia è evidente che la mossa del Minotauro conferma la mia ricostruzione e deriva dallo schema pittorico che troviamo nella kylix di Firenze (*Museo Ital.* III, 1890, tav. 3). La posizione di Teseo è invero meno accostata, non così intrecciata, afferra il corno sinistro invece del destro: la mossa in sostanza diversifica solo nel gesto della mano destra che è alzata in atto di vibrare un colpo di clava (secondo il Bazzicchelli nelle *N. S.* cit). Composizione più teatrale, accademica, non si potrebbe immaginare e credo che a confronto di questa non si possa tanto disprezzare la mia.

tare un'Athena pacifica (Furtwängler), certo deriva da un originale della seconda metà del v secolo. Il corpo invece, di cui si conoscono altre repliche, ha carattere prassitelico come la grande Ercolanese, contro l'opinione del Reinach che vorrebbe queste statue lisippiche.

Questo monumento ci ha condotto nel campo prediletto degli studi dell'Amelung, cioè alle eleganti figure muliebri vestite del IV secolo, e ci fa volgere lo sguardo ad una replica di altra bella creazione del genere, al motivo della « orante » (n. 352, tav. 70) che con molta probabilità è stato inventato da Eufranore ed ha avuto una larga applicazione nei ritratti delle imperatrici romane (v. da ultimo HEKLER ANTAL negli *Studi in memoria di Furtwängler*, 1909).

Il motivo ci dà un'idea delle statue iconiche del IV secolo quali dovevano essere anche le adoranti di Sthennis e degli altri autori dell'epoca, rinomati nell'arte del ritratto. Fra i rittatti del tempo certo eccelle la famosa statua nella quale, dal Visconti in poi, si voleva riconoscere il Menandro (n. 290, t. 54) dei figli di Prassitele, ipotesi che oggi è definitivamente sfatata dallo studio dello Studniczka, di imminente pubblicazione, cui si attenne già il Bernoulli. L'Amelung ritiene che possa essere il ritratto di un commediografo romano foggiato sopra un modello di statua greca.

Con questo siamo giunti al principio dell'epoca ellenistica, di cui molti monumenti esistono nelle collezioni illustrate in questo volume. Fra le statue merita speciale considerazione il Tritone n. 253 (tav. 46) nel quale, d'accordo col Loewy (*Ausonia*, 1907, p. 78) vede l'influenza del pathos scopadeo sull'arte ellenistica, ma per lui appartiene all'arte pergamena. Così pure alcuni gruppi della sala degli animali (p. e. 134) nella quale per altro stanno esposti una quantità di pasticci, che l'Amelung ha avuto la pazienza di giudicare inesorabilmente. Più numerosi sono i rilievi fra i quali cito ad esempio la bella figura muliebre 86-D, tav. 11, applicata sopra un medaglione di marmo nero;

il fregio dionisiaco 96-A a tav. 24 eseguito con singolare maestria, entrambi pezzi originali finora poco o nulla apprezzati, il rilievo con Eos n. 263 (t. 53) cui fa riscontro quello con Selene di Lisbona, motivi ripetuti altre volte e desunti da modelli del v l'uno e del IV secolo l'altro.

Rammento anche il noto rilievo coll'abbandono di Arianna n. 46 (tav. 53 e 61) cui fanno riscontro i pezzi 434 e 442 provenienti da Palestrina, sicchè anche al primo si deve attribuire uguale origine, anzichè quella finora dichiarata dalla villa Adriana. Ricordo infine come l'Amelung ha avuto il merito di ravvicinare parecchi frammenti sparsi del bel fregio colla Gigantomachia tav. 10, n. 38, come ora possono vedersi nell'Antiquarium comunale riuniti parte in originale e parte in gesso, costituenti un gruppo pregevole di scultura dei tempi adrianei.

Con questo monumento, inspirato alla più grandiosa arte ellenistica, entriamo nel campo dell'arte romana, nella quale specialmente i sarcofagi per la loro tecnica e per la composizione si accostano di più ai fregi ellenistici. Ed è istruttivo fare il confronto fra questa composizione e il sarcofago quasi contemporaneo n. 414-A (tav. 53) collocato sotto la statua di Arianna; qui il modello originale è stato creato nella scuola di Pergamo ed il pathos caratteristico contrasta colla solennità della scena nel fregio di Tellus.

Fra quelli che son descritti nel volume è da notare il n. 28 (tav. 6); il grandioso sarcofago col thiasos bacchico i cui motivi risalgono all'arte de' bei tempi scopadei; il sarcofago 435-B, a proposito del quale l'A. contraddice l'opinione dell'Huelsen sul significato della farfalla, che è la psyche del defunto proprietario agricolo T. Pacodius Caledus e quegli altri colla architettura della tomba la cui porta è aperta (n. 60, t. 17, p. 157, cfr. n. 68, t. 18, n. 48). Essi costituiscono una classe speciale dei tardi tempi antoniniani, nella quale l'Amelung

crede riconoscere il prototipo di quelli più recenti attribuiti dallo Stryzgowsky (*Orient u. Rom.* p. 61) ad officine dell'Asia Minore del IV-V secolo, sicchè l'influenza di questi sull'arte cristiana sarebbe di rimbalzo.

Fra le statue imperiali romane è oltremodo pregevole per la fattura elegante quella loricata dei tempi augustei, cui è imposta una testa di Lucio Vero (n. 420, t. 62). L'Amelung interpreta sagacemente i rilievi della corazza, la cui allegoria significherebbe la sottomissione dei barbari che abitano agli estremi dell'Impero ad Oriente e ad Occidente, e lo stabilimento della pace sulla terra, il che conviene ad Augusto. Ne esiste una replica nel Brit. Museum e quella famosa di Primaporta è analoga pel significato quantunque più ricca.

Spigolo ancora due monumenti della Loggia Scoperta, che possono servire di chiusa allegra a questa rapida, ma pur monotona rassegna; l'uno, umoristico (n. 10 a tav. 80) che ci ricorda una curiosa costumanza delle feste dionisiache, analoga ai divertimenti popolari carnevaleschi della Tracia moderna; l'altro è una enigmatica figura decorativa di madre allattante che parrebbe quasi un pezzo di candelliera del Rinascimento.

Il saggio che ho dato cogliendo qua e là i punti che più mi sembrano destare curiosità in un'opera fatta più per la consultazione che per una lettura continuata, mi pare sufficiente dare un'idea del prezioso contributo che essa porta ai nostri studi, rendendo possibile a molti di mettere a profitto le vaste conoscenze pratiche ed il fine gusto dell'autore che non sono da meno della sua dottrina.

L. MARIANI.

PIETRO D'ACHIARDI, *Sebastiano del Piombo.* Roma, Casa editrice de *L'Arte*, MCMVIII. In-16°; pp. VII-360. Illustrazioni 73.

L'ammirazione comune per alcuni dei capolavori di Sebastiano Luciani non aveva sinora mosso alcuno a fargli l'onore di una monografia. Bastava studiare i suoi ispiratori, Giorgione e Michelangelo, per intendere le sue prime e le sue ultime opere; ed era comodo di attribuire a Raffaello quelle del tempo medio. Si accorse la critica moderna degli errori, e, per ispiegarli, concepì Sebastiano un eclettico. Toccava al suo primo e recente biografo, Pietro D'Achiardi, di correggere anche questo concetto: eclettismo è fusione contemporanea di arti eterogenee non imitazione successiva di varie maniere, quale fu propria a Sebastiano e, altri in grado forse minore, a molti pittori a lui contemporanei, Raffaello, Lotto etc. Tale conchiusione è raggiunta per via della intima comprensione di quel carattere originale che distingue, dalla prima all'ultima, tutte le opere dell'artista, e che consiste in una tendenza a rappresentare la figura umana veduta a traverso una grandiosità classicheggiante, in un momento di posa dignitosamente retorica, circondata da un' emozione cromatica di fuoco. L'originalità dei primi due caratteri è provata dalla loro presenza nel quadro di San Giovanni Crisostomo a Venezia, eseguito prima dell'allontanamento di Sebastiano dalla laguna, prima cioè di ogni contatto con Raffaello e con Michelangelo; e l'oscuramento del colore nelle ultime opere prova soltanto un indebolimento senile delle facoltà visive.

Come dai posteri, anche dai contemporanei sortì Sebastiano una noncuranza non giustificata dal suo valore; e ciò perchè l'uomo nocque all'artista. Disprezzò e odiò Raffaello dopo averlo ammirato e imitato; non si guardò dal disgustare Michelangelo, dopo essersene fatto scudo per molti e molti anni e aver dipinto quasi in nome di lui. Quando per la nomina di frate del Piombo, la propria posizione economica fu assicurata, pensò bene di non curarsi più di pittura: e tale disinteressamento per l'arte ci spiega perchè preferì copiare i bei modelli che vedeva e non giunse mai a nuove concezioni, dovendo solo al suo genio naturale,

se imito in modo da superare o quasi i modelli; e alla fortuna, se fu in grado di realizzare il sogno accademico del Cinquecento, la fusione del disegno romano e del colore veneziano. Ciò nonostante il disprezzo per colui che si faceva disegnare i cartoni da Michelangelo (accusa esagerata e in parte non giusta) apparì mal celato fra le righe del Vasari e peggio del Dolci, ed ebbe sì grande diffusione che, per ricordare le opere dell'ultimo tempo, si dimenticarono quelle del periodo della più intensa attività sua, quando egli fu sì giorgionesco, raffaellesco, michelangiolesco, ma sopratutto fu Sebastiano del Piombo.

Aspettavamo dal D'Achiardi che, dopo tanta e ingiusta noncuranza, ci offrisse una buona rappresentazione sintetica dell'artista, la risoluzione di tutti i problemi risolvibili per il momento, e la pubblicazione di tutto il materiale necessario per conoscere Sebastiano. Quest'ultima qualità non possiede purtroppo la monografia, in parte perchè sono sfuggiti all'Autore alcuni quadri di collezioni private, in parte per i deplorevoli resti di padronali prepotenze, che hanno impedito, per esempio, di riprodurre gli affreschi della Farnesina.

La buona sintesi mi pare il pregio maggiore dell'opera: ed è esposta con quella signorilità, prudenza e buon gusto che sono proprî dell'Autore. Ne abbiamo già detto il risultato, che ci mostra la figura dell'artista in una forma ben più nitida e vera che prima. E i nuovi criterî hanno condotto l'Autore ad acute interpretazioni delle opere, felicissima fra tutte quella che spiega il fascino irresistibile suscitato dal ritratto Doria per mezzo del paragone con « l'inquietante mistero di una visione ».

Alle conosciute il D'Achiardi ha aggiunto nuove opere, fra cui notiamo: un ritratto dell'Arsilli in una raccolta privata a Livorno, un ritratto di donna nella collezione Huldschinsky di Berlino, la Madonna del Velo di Albenga. Ha indicato inoltre il Cristo di Pietroburgo come l'originale di quello di Madrid,

il disegno del Cristo morto del Louvre come di Sebastiano e non di Michelangelo; ha trovato che un disegno di Michelangelo, nel Museo Buonarroti, è l'ispiratore del Cristo alla colonna di San Pietro in Montorio.

La questione della cronologia delle opere, difficile sempre, ha avuto due buoni contributi dall'Autore. Il Cristo al Limbo di Madrid non appartiene al periodo posteriore al Sacco di Roma (1527), ma ha notevoli somiglianze con gli affreschi di San Pietro in Montorio, e fu perciò probabilmente eseguito tra il 1519 e il 1525. La Dorotea di Berlino non è contemporanea alla così detta Fornarina degli Uffizî, come la casuale coincidenza della mossa e del tipo hanno fatto supporre ma appartiene al periodo posteriore alla Resurrezione di Lazzaro (1519), al tempo cioè in cui alla maniera prettamente michelangiolesca si aggiungeva soltanto il colore ricco, succoso e vario Sebastiano.

L'importanza di quest'ultima determinazione è forse maggiore di quanto abbia pensato l'Autore stesso: si può almeno cercare di trarne alcune conseguenze.

Anzitutto non crediamo ingannarci nel vedere fra il ritratto Tucher e il donatore della Sacra Famiglia di Londra tali relazioni di fattura e di tipo da permetterci la conchiusione che si tratti dello stesso personaggio, o almeno di una contemporaneità di esecuzione.

Inoltre non ci sembra probabile che i ritratti con caratteri raffaelleschi sieno stati tutti eseguiti tra il 1511 e il 1514. E cominciamo dal contestare la supposta coincidenza tra il principio dell'odio tra Sebastiano e Raffaello, e il mutamento immediato nello stile del primo verso il michelangiolismo. Le relazioni di Raffaello stesso con Michelangelo provano ad evidenza che tali riguardi non si usavano a quel tempo; senza contare che il porre nel 1514 il principio dell'odio è una pura ipotesi, sia pure ragionevole. Le date sicure sono queste: gli affreschi della Farnesina cominciano nel 1511, la Fornarina ha la data 1512, il cosidetto Uomo Am-

[illegible] la Pietà di Viterbo è anteriore certo, ma forse di poco, al 1519. E mi [illegible] nelle tre prime opere un progredire lentissimo d'imitazione raffaellesca, nell'ultima uno spiccato michelangiolismo. Perchè il D'Achiardi voglia vedere un maggiore raffaellismo nella Fornarina che nell'Uomo Ammalato, non so. Certo mi pare improbabile che tra il 1511 e il '14 Sebastiano abbia avuto il tempo di assimilare compiutamente la maniera raffaellesca e di esprimerla in numerosi ritratti, per abbandonarla di bel nuovo nel '14. Tutto invece concorre a credere che la perseveranza di molti elementi veneziani, notata ancora nel '14, andasse negli anni seguenti dileguando, e desse luogo a un passaggio graduale dalla maniera raffaellesca alla michelangiolesca. Perciò tra gli altri ritratti citati dal D'Achiardi il solo Violinista Sciarra (quanto anch'esso veneziano!) può essere, a mio vedere, anteriore al 1514.

Il ritratto di Budapest e quelli Del Monte e Carandolet hanno invece squadratura di forma, forza di rilievo e retorica grandiosità ben maggiori e più romane che le altre opere citate. Con il Carandolet, Sebastiano ha già voluto fare un ritratto di ambiente, dove figure minori sono aggiunte quasi a far risaltare il valore morale, l'autorità della principale. A una concezione di tal genere Raffaello non giunse prima del 1518, e ancora senza l'accompagnamento dell'architettura: così che tutto ciò è inspiegabile non solo nel Sebastiano dei primi anni romani, ma nel Sebastiano puramente raffaellesco. Mi pare che la presenza di Michelangelo possa invece spiegare tutto.

Non mi nascondo che questo tentativo di nuovo assetto cronologico dei ritratti di Sebastiano non troverà tutti concordi, ma penso che servirà per una comprensione più razionale del loro graduale sviluppo. In ogni modo riconosco che debbo al D'Achiardi se ho potuto mettere la questione in tali termini, e credo che a lui dovrà chiunque in avvenire vorrà portare il suo contributo di studî alla conoscenza di Sebastiano del Piombo.

1° gennaio 1908.

LIONELLO VENTURI.

Dai Ch.mi Sigg. Prof. Gaetani De Sanctis e P. F. Ehrle riceviamo e pubblichiamo:

Mi sia permesso di presentare alcune osservazioni obbiettive intorno alla recensione della mia *Storia dei Romani* che ha pubblicato in questo periodico (II, c. 213 segg.) il dott. Giovanni Costa.

Il Costa ritiene che non si sentisse il bisogno di una Storia di Roma come la mia. Tutti i critici del mio libro, favorevoli o avversi, hanno detto precisamente il contrario. « Il bisogno d'intendere lo svolgimento della storia romana dev'essere pur soddisfatto (scrive nella *Critica* Benedetto Croce)... Si distrugga pure questa storia del De Sanctis se è così sbagliata come si dice; ma si provveda a surrogargliene una altra ».

Il Costa aggiunge che, contro la mia volontà senza dubbio, la mia storia è in aperta opposizione a quella del Pais. Debbo respingere la taccia d'inconsapevolezza che qui egli mi dà. Ritenendo che non possa approvarsi il metodo tenuto dal Pais nell'analisi dei documenti e nello studio della tradizione e che debbansi in massima respingere le conclusioni che egli ne trae, ho creduto mio dovere combattere metodo e conclusioni a viso aperto. Nessuno dovrebbe far oggetto di biasimo, sia pur velato, la franca e libera affermazione di teorie opposte alle altrui quando sia « temperata e serena ». Nessuno inoltre, se ci liberassimo un po' più dalla tirannia della frase, dovrebbe, sia pure ipoteticamente, prendere per misura del progresso la maggiore o minore audacia nel negare.

È inesatto che io abbia imitato la disposizione e divisione della *Storia greca* del Beloch. La disposizione e divisione è suppergiù quella della *Storia romana* del Mommsen. Nel dare poi specialissima importanza al movimento religioso e alla storia del diritto privato e pubblico ho seguìto in parte l'esempio del Mommsen, in parte quello del Meyer.

Dei Fasti consolari mi sono occupato naturalmente assai più di quel che il Costa non supponga, sebbene, data l'indole del libro, mi sia tenuto pago a trattare del più essenziale ossia soprattutto a dare la dimostrazione dell'autenticità. Questa dimostrazione non è fondata sopra nessun preconcetto, ma su considerazioni intorno alla possibilità di siffatte falsificazioni e alle traccie che avrebbero dovuto lasciare e sull'esame dei gentilizî registrati nei Fasti (I, p. 5; II, p. 212, n. 2). Respingo affatto l'accusa di non aver avuto a mente per l'inizio della compilazione dei Fasti una data ben determinata. Stimandoli autentici, salvo una brevissima prefazione mitica, scende per necessità che i nomi dei consoli dovettero cominciare a registrarsi fin dalla prima metà del v secolo (I, p. 4 segg.); e l'ho detto del sesto anche esplicitamente, sebbene non ve ne fosse neppur bisogno, trattandosi d'una conseguenza evidente e immediata delle mie premesse. Parlando poi della prosa latina ed enumerandone i documenti più antichi (tra cui le liste dei magistrati), ho detto che tutti quei documenti di cui parlavo non sono posteriori nelle loro origini al principio del IV secolo (II, p. 506). Non m'è neppur venuto in mente che alcuno potesse fraintendermi come fa il Costa. Se scrivo potersi affermare che i Greci fin dal v secolo conoscevano tutti i principali generi letterarî, chi vorrà inferirne che io attribuisca all'età di Pericle l'epopea omerica? E mi pare che il Costa avrebbe dovuto pensarci due volte prima di scrivere le parole gravi che a questo proposito mi rivolge. Avrei parecchio da aggiungere sui Fasti consolari; ma per discutere le teorie del Costa su di essi aspetteremo che dia qualcosa più di semplici asserzioni. E spero che con un po' di riflessione riuscirà da sè il Costa a capire perchè io trovi singolari i cognomi Montano e Capitolino che vengono attribuiti al console Tarpeio.

Grave è la svista in cui il critico incorre accusandomi rispetto ai Fasti trionfali di una contraddizione che non esiste. Ho detto (I, p. 15) che dal 366 in poi essi sono in parte fededegni, mentre prima sono pieni di falsificazioni. Conforme a ciò ho dato dal 366 in poi sempre maggiore importanza alle loro testimonianze che ho discusso caso per caso confrontandole con la tradizione; ma prima del III secolo non le ho date mai di per sè sole come sicure; anzi a proposito di fatti del 300 circa (II, p. 341), al contrario proprio di quel che il Costa mi fa dire, ho esposto varî dubbi sul loro valore.

Non tedierò il lettore rilevando le altre minute inesattezze in cui il Costa è incorso. Piuttosto, poichè anch'egli si trattiene sul titolo della mia *Storia dei Romani*, sarà bene che chiarisca io stesso le ragioni che m'hanno indotto a preferirlo a quello di storia d'Italia. La storia d'Italia (voglio intendere di tutta l'Italia) comincia solo con la conquista romana. Una vera storia degli Etruschi, degli Oschi e degli Umbri non si può scrivere per ora e forse non si scriverà mai, perchè conosciamo alcune delle manifestazioni della loro vita, ma non la loro vita, mancandoci i monumenti letterarî che sono la sola espressione adeguata della vita d'un popolo. Invece della vita e dell'anima romana possiamo farci una idea, se non piena, almeno non del tutto inadeguata. Per questo mi son tenuto pago a scrivere una storia dei Romani. Ma narrare poi la conquista romana d'Italia senza dare un'idea, quanto è possibile, esatta della struttura etnica del paese, del carattere, della potenza, della coltura delle varie popolazioni che

i Romani ridussero ad unità, questo sarebbe, per dirla col vecchio Sempronio Asellione, [illegible].

GAETANO DE SANCTIS.

Nel volume 2° (1907) fasc. 1°: Notizie bibliografiche, col. 87, il dott. A. Muñoz scrive intorno alla riproduzione del Menologio dell'Imperatore Basilio II: « Un più grave appunto deve invece farsi alle riproduzioni; tranne alcune poche in principio e qua e là, le fotografie evidentemente sono state eseguite su lastre semplici invece che isocromatiche, errore tanto più grave quando si pensi che le miniature hanno un fondo d'oro scintillante, che una lastra semplice rende naturalmente in nero; non poche delle figure che hanno sempre carni chiare, rosee, sone trasformate in veri negri ».

Lasciando da parte gli apprezzamenti mi permetto di osservare intorno ai due fatti, sui quali il Muñoz fonda il suo giudizio:

1° Che il sig. ing. Molfese asserisce formalmente di avere eseguite le negative del Menologio con lastre isocromatiche od ortocromatiche della Casa Cappelli di Milano; nei libri della quale casa la verità dell'asserzione, volendo, si potrà verificare. D'altronde agire diversamente sarebbe stato il colmo dell'ignoranza o della negligenza per uno stabilimento di riproduzioni fototipiche.

2° Chiunque abbia sfogliato un po' il Menologio sa, che figure oscure e talvolta dei « veri negri » purtroppo vi si trovano, ed a nessun intenditore verrà in mente di farli lavare, perchè compariscano più belli di quel che sono in realtà.

P. FRANCESCO EHRLE
Prefetto della Biblioteca Vaticana.

NOTIZIE.

L'archeologia nel III Congresso della Società Italiana per il progresso delle scienze.

Nei giorni 18-23 dell' ottobre scorso ebbe luogo in Firenze il secondo congresso della Società Italiana per il progresso delle scienze, la quale accoglie nella sezione XVIII i cultori delle discipline archeologiche e paletnologiche. La nuova sala dei *Clusini Veteres* del Museo Topografico dell' Etruria, di quel Museo che per l'attività instancabile e sapiente del professor Milani cresce continuamente di estensione e di fama ben meritata, prestò una sede magnifica e mirabilmente suggestiva alle adunanze della sezione, che si succedettero senza interruzione dal 19 al 23 e suscitarono l'attenzione e l'interesse più vivo in tutti gl'intervenuti per il numero la varietà e l'importanza delle comunicazioni che vi furono fatte. Su proposta del veterano degli archeologi italiani prof. Pigorini, presidente onorario, furono eletti per acclamazione a presidente effettivo il professor L. Milani e a vice-presidente il dottor C. Marchesetti; e come segretari furono scelti i dottori E. Galli e F. Pellati.

Nelle condizioni presenti degli studi le ricerche degli storici e degli archeologici si rivolgono di preferenza alle origini: nessuna meraviglia perciò, se anche le comunicazioni e le discussioni della sezione di archeologia e paletnologia del congresso fiorentino si svolsero intorno alle origini italiche e alle scoperte del Mediterraneo orientale che si collegano strettamente colle origini dei popoli e delle civiltà dell'Italia antica. Non sarebbe opportuno nè possibile riferire qui intorno a tutti i lavori della sezione, come sarà fatto, giova sperare, nel volume degli Atti generali del Congresso; ma sarà gradito ai lettori dell'*Ausonia* l'avere sin d'ora un resoconto sommario delle principali comunicazioni.

La prima comunicazione, colla quale s'iniziarono i lavori della sezione, fu quella del prof. Milani, *Italici ed Etruschi: somiglianze e dissimiglianze.* Dopo aver notato quanto siano scarse le nostre conoscenze intorno alle forme assunte dalla civiltà eneolitica e da quella del bronzo in Etruria, egli osserva che sono abbondantissimi i riscontri e le analogie fra i materiali etruschi della prima età del ferro e quelle coevi dell' Emilia e del Veneto, come pure nel sistema delle sepolture, negli oggetti dei corredi funebri, e nell'uso dei cinerarii di tipo villanoviano; non crede però che tali somiglianze bastino per asserire un'identità di origine e di coltura nelle popolazioni che abitarono al di qua e al di là dell'Appennino, perchè insieme alle accennate somiglianze egli trova in Etruria elementi nuovi che fanno pensare ad una vera e propria trasformazione della civiltà italica per l'azione diretta e immediata di un popolo, di una civiltà e di una religione diversa, e quindi anche di diversa provenienza. Questi elementi nuovi sono: i canopi (vasi cinerarii che ritraggono nel loro coperchio la testa del defunto, in cui riappariscono le maschere mortuarie orientali, e le urne a capanna, ritrovate con forme analoghe recentemente negli scavi di Creta, le quali sostituiscono in

molti luoghi i vasi cinerarii villanoviani); le calotte e gli elmi pileati e crestati di bronzo o di terracotta che ricoprono talvolta, in luogo della ciotola caratteristica, i cinerarii di tipo villanoviano, e analogamente le coperture a forma di scudi tondi od ovali di taluni pozzetti funebri, gli scudi di pietra di forma conica nelle tombe a tumulo di Vetulonia, ecc. in cui si vede il riflesso del culto dei Kureti o Dattili cretesi o frigi; il diffondersi dell'inumazione in luogo della cremazione, la costruzione e l'arredamento di tombe a tumulo e architettoniche. La navicella di bronzo della tomba del Duce a Vetulonia spiega chiaramente che venendo in Italia gli Etruschi possedevano la civiltà agricola e l'arte di lavorare i metalli; la stele del guerriero di Vetulonia, e quelle di Fiesole e di Pomarance (quest'ultima or ora esposta al pubblico nel Museo topografico) dimostrano il carattere militare dell'immigrazione e della dominazione etrusca, mentre le armi e le acconciature loro proprie confermano la loro provenienza dall'Asia Minore e la loro parentela cogli Hetei.

Il discorso del prof. Milani, denso di pensieri e di fatti, illustrato colla presentazione di parecchi materiali ancora inediti, alcuni dei quali trovati negli scavi di Creta, e messi a fronte di altri provenienti dall'Etruria, fu accolto con molto favore. La questione che ha affaticato tante generazioni di dotti e frustra tuttora l'aspettazione di tutti gli uomini colti non è di quelle che si possano risolvere d'un tratto con una risposta che tronchi ogni dubbio ed ogni obbiezione, nè il prof. Milani colla sua comunicazione ha inteso di tagliar corto alle incertezze e di esaurire la trattazione del tema spinoso. È certo però che i materiali da lui raccolti e le osservazioni in gran parte nuove che egli ha fatto gettano sprazzi di luce sull'oscuro problema e rappresentano una somma di lavoro di cui tutti gli studiosi gli devono essere grati.

Importanti comunicazioni che attrassero l'attenzione dei congressisti nelle adunanze successive furono quelle del prof. Pigorini sopra un nuovo strumento paleolitico rinvenuto nell'isola di Capri, del prof. A. Taramelli sulle scoperte da lui fatte in Sardegna, del professor Marchesetti sopra un deposito del terzo periodo della prima età del ferro presso il Castelliere di S. Canziano (Trieste), del professor A. Pasqui intorno al sepolcreto antichissimo di Monteleone di Spoleto, del Dr. E. Galli intorno alle varie costruzioni della rôcca Fiesolana, del Dr. Pernier sugli ultimi scavi di Festo, del Dr. Karo su quelli di Pylos, del Dr. S. Ricci intorno al coordinamento delle collezioni numismatiche nei pubblici medagliari, del Dr. Cultrera intorno all'opportunità di raccogliere nel R. Museo Archeolgico di Firenze le sculture antiche esistenti in vari luoghi della città.

Il prof. Pigorini, il quale prese parte attiva alla discussione in tutte le sedute e pose chiaramente il problema della civiltà etrusca durante l'età del bronzo dei terramaricoli, parlò di un nuovo strumento paleolitico scoperto nell'isola di Capri, mentre si scavavano le trincee per l'erezione di una casa alla distanza di 50 m. dal lato nord dell'albergo *Qui si sana*.

Il terreno tagliato dalla trincea risulta di tre strati: il primo strato di tre metri circa è suolo vegetale, il secondo di m. 1.70 contiene materie vulcaniche, il terzo di m. 1.60 è di terra rossa quaternaria che si adagia sopra un fondo calcareo. Il nuovo strumento *chelléen* è stato trovato imposto nel terzo strato di argilla rossa a circa m. 0.40 di profondità.

Un ritrovamento simile era già avvenuto nella medesima località negli anni precedenti (vedi *Bullett. di Paletnol. Ital.*, XXXII, p. 5 e segg.); ma, poichè le prove addotte allora circa la sincerità del ritrovamento potevano dar luogo a qualche dubbio, la scienza non aveva potuto valersene come d'un fatto accertato. Nel caso presente, come il prof. Pigorini dimostra con documenti autentici, furono osservate tutte le

cautele, per cui il fatto accertato ora autorizza ad accettare francamente anche il primo.

Il prof. A. Taramelli nelle sue comunicazioni dal titolo *Sardania e in particolare delle nuovissime scoperte neolitiche di Anghelu Ruju*, espose i risultati principali degli scavi a cui egli con cura indefessa si è applicato per risuscitare il passato antichissimo dell'isola affidata alle sue fortunate ricerche, ed illustrò la sua esposizione mostrando parecchi interessantissimi cimelî da lui rinvenuti negli scavi. Nella prima delle sue comunicazioni egli rilevò il fatto che le stazioni più antiche della Sardegna sono neolitiche, p. e. alcune da lui esplorate presso Cagliari (Monte S. Elia) con capanne all''aperto, quasi grotte artificiali corrispondenti alle più piccole e semplici *domus de gianas*. Però le grotte più spaziose, così osservò continuando, e complesse sono di età eneolitica e fors' anche proseguono verso il periodo del bronzo. La esplorazione più proficua fu quella della necropoli di Anghelu Ruju, presso Alghero, che diede circa trenta grandi ipogei. Essi sono generalmente complessi, e si compongono di un pozzo o di un corridoio con celle esterne (forse per servi?), di prodromos e anticella, di cella e cellette circostanti. I morti — sempre inumati (si hanno soltanto due o tre esempii di incinerazione e questi in apposite nicchie) — sono deposti nelle varie cellette, supini o rattrappiti, con grande quantità di punte di pietra che servirono a scavare la tomba, coltelli e frecce di selce, quarzo ed ossidiana, migliaia di pendagli tratti dalle valve di molluschi, perle di callaite, di quarzo, di argento. Le suppellettili più interessanti sono quelle di provenienza egea o cretese, gli idoletti femminili di marmo simili a quelli dell'Egeo, le coti votive, i pendagli che accennano a rapporti di navigazione col Mediterraneo orientale. All'occidentale invece si riferiscono i vasi a campana proprii dei dolmen, il cinabro, le perle di quarzo, di callaite. I pugnali di rame sono semplicissimi ed eguali

a quelli di Remedello. La ceramica locale accenna anzitutto alla civiltà neolitica italiana e mostra stretti rapporti colle stoviglie delle stazioni di Stentinello o meglio colle ceramiche delle isole dell'arcipelago toscano, della Spagna e del Portogallo. Se si può ritenere che vi sia sincronismo colle tombe cretesi, questi spogli rappresenterebbero un periodo assai remoto nella storia della Sardegna, corrispondente al terzo millennio a. C., quando prendono stanza nell'isola i *nuraghisti*, perchè tra le ceramiche dei primi nuraghi e quelle di Anghelu Ruju passano varie analogie. Le *domus de gianas* più antiche sono eneolitiche: alcune però possono giungere fino all'età del bronzo, la quale in Sardegna non è tuttavia così chiaramente distinta, o almeno così pura e linda come nel continente. Certo è che anche i nuraghi rimontano ad un periodo assai remoto.

La seconda comunicazione del prof. Taramelli ebbe appunto per argomento i nuraghi. I nuraghi, secondo i risultati a cui egli giunse, furono eretti in lungo lasso di tempo, a cominciare dal 2000 circa a. C. continuando fin verso l'ottavo o il settimo secolo, e se ne incontrano in ogni parte dell'isola: i più antichi sorgono nei punti più importanti per la sicurezza e la difesa della regione, quasi vedette ai guadi, vedette agli sbarchi, contrafforti; vengono in seguito quelli più grandiosi, veri centri fortificati che formano vere acropoli costituite di mura e di grandi campi trincerati. Se ne hanno diversi tipi: quello nuragico, uso nuraghe Losa; e quello a villaggio fortificato come a Palmavera, che era un vero fortilizio con tracce di forni, di casa di abitazione ed armi di rame, armi di pietra, asce e mazze forate, e sopratutto con una bella serie di ceramiche tutte belle e fini per forma e per ingubbiatura. Vi si trovano a centinaia esemplari di ossa di animali, ma nessuno d'uomo. Lo scavo di Lughernos confermò che ivi si viveva fabbricando pane, fondendo armi, attingendo acqua dai pozzi, preparando le difese. I pozzi nura-

gici sono copiosi e mostrano che ivi pure si vive e non si seppelliscono cadaveri. A questi sono serbate le tombe dei giganti più o meno grandi, e forse le *domus de gianas* più tarde. Una tipologia nuragica non può ancora essere fatta: s'intravvede la possibilità che i grandiosi nuraghi come quelli di Torretta, Losa, ecc., siano gli ultimi; ma questi sono per lo più costruzioni complesse fatte in diversi tempi. Il Taramelli disse di attendere nuova luce, cioè nuovi scavi, per conoscere case e templi. Per ora gli sembra di ravvisare favisse nei pozzi sacri di Gargei, di Paulilatino, di Villacidro; ma nulla può asserire di certo, perchè quei depositi non furono ancora scavati regolarmente.

Il Dr. C. Marchesetti, dopo aver gettato un rapido sguardo sulla civiltà illirico-veneta, che fioriva nelle parti settentrionali-orientali d'Italia, ed aver descritto la località di S. Canziano presso Trieste, dà relazione di un tesoretto preistorico recentemente colà scoperto, contenente una grande quantità di perle d'ambra e di vetro, di molti anelli, armille, pendagli di forme svariatissime, bottoncini, saltaleoni, falere, fusajuole, di alcune fibule della Certosa, ecc. ecc. Il deposito giaceva al piede del muro rovesciato dell' antico castelliere di S. Canziano, ove sarà stato nascosto in tempo di guerra per sottrarlo ai nemici. Esso va riferito al terzo periodo della prima età del ferro (450-500 a. C.) ed è specialmente rimarchevole per l' associazione di oggetti di bronzo con altri di differenti sostanze, il che secondo il prof. Pigorini, sarebbe il primo caso finora riscontrato in Italia. Il Dr. Marchesetti esclude che si tratti di una tomba, come pure di una fonderia o di una stipe o deposito sacro. Anche la comunicazione del Dr. Marchesetti fu illustrata colla presentazione di alcuni cimelii del tesoretto.

Il prof. A. Pasqui si propose di mostrare quale rapporto passasse fra il materiale detto villanoviano con alcune speciali costruzioni o cinte di villaggi, di forma circolare o ellittica, arginati, ecc. Questo rapporto, a suo giudizio, è quel medesimo che passa coi *castellieri* scoperti nell'Istria dal Marchesetti. Addusse per prova anzitutto gli esempi di Monteleone di Spoleto mettendoli in relazione coi numerosi recinti dell'Umbria e dell'Etruria; quindi si fermò ad illustrare le difese del lago Prile o *lacus Aprilis* di Vetulonia, dove appunto questi recinti formano una specie di quadrilatero di difesa. Ogni affermazione del prof. Pasqui era ampiamente dimostrata da esemplari di vasellame e di altri oggetti del periodo villanoviano.

Il dott. Galli riassunse nella sua comunicazione un suo studio, illustrato con parecchi disegni, intorno agli *Avanzi di mura e vestigia di antichi monumenti sacri sull'acropoli di Fiesole.* Egli stabilì in primo luogo che la collina fiesolana occupata dall'antica rocca sorgeva sulla vetta dell'odierno monte di San Francesco: quindi fissò su di una pianta i non pochi ruderi di mura di difesa a grandi massi che si vedono ancora alle falde e in cima al detto monte, e constatò che essi non corrispondono affatto a quelli segnati con molta regolarità su di una pianta dell'acropoli delineata al principio del secolo scorso da un tal Bini fiesolano, pianta che finora è stata ritenuta e riprodotta sempre come esattissima. I detti ruderi sarebbero molto interessanti perchè mostrano una grande varietà di struttura. Toccò infine degli edifici di cui son rimaste traccie sull'acropoli. Parlò pertanto dell'antico tempio che sorgeva dove è ora la basilica di Sant'Alessandro e dei tre pozzetti cilindrici messi in luce dall'architetto Del Rosso dinanzi all'ingresso di detta basilica nel 1815, e creduti erroneamente vere e proprie *favissae,* nonchè di un altro edificio, forse anche sacro, di cui si ignora tuttavia l'ubicazione precisa, rivelatoci da una quantità di materiale scelto da costruzione, da non pochi pezzi di colonne e da altri frammenti architettonici trovati in

una grande cisterna probabilmente etrusca scoperta di recente nel terreno annesso al convento dei Francescani. L'esplorazione di questa cisterna, fatta a spese della Soprintendenza d'Etruria, fu diretta nel giugno scorso dal dott. Galli. Ora dalla stratificazione del materiale in essa rinvenuto e da altre circostanze egli sarebbe stato indotto a pensare che l'edificio dal quale fu tratto il pietrame che servì ad ostruirla fino alla bocca, dovette essere distrutto col fuoco e forse intezionalmente per colmare la cisterna rimasta aperta fino all'epoca barbarica.

Il Dr. Pernier come il Dr. Taramelli fece due comunicazioni, le quali si riferiscono agli scavi italiani di Festo di cui egli fu veramente negli ultimi anni *magna pars*. La prima ebbe per argomento *la città ellenica arcaica di Prinià in Creta*, ossia i risultati degli scavi eseguiti dalla Missione archeologica italiana a Creta con tre campagne (1906-1908) sopra un'antica acropoli vicina al moderno villaggio di Prinià, quasi nel centro dell'isola. Quest'acropoli, difesa dalla natura, dominante le principali vie di comunicazione del mar cretese verso la pianura di Messarà, fu abitata dall'età protogreca fino all'epoca ellenistica. Ellenistica, almeno nel suo aspetto attuale, è una fortezza che difende il solo fianco accessibile dell'acropoli. Da questa fortezza, notevole per la sua pianta singolare, provengono varie stele funerarie graffite e dipinte con figure di stile greco arcaico, somiglianti a stele protoetrusche. Erano state impiegate nella fortezza come materiale da costruzione e sembra che fossero state tolte da un sepolcreto che giace sotto all'acropoli. Ad est della fortezza si stende un vasto abitato che, per la maggior parte, risale ad età ellenica arcaica. A sud-est, sull'acropoli stessa, in mezzo alle case s'è trovato un gruppo di terrecotte votive che sembrano appartenere ad un larario. Sono idoli a busto umano su base cilindrica, o a cono vuoto con serpenti, del tipo di quelli in cui

il prof. Milani ha riconosciuto primitive immagini di *Rhea*. Al culto di *Rhea* sull'acropoli di Prinià ci riporta la scoperta di un tempio rimesso in luce in prossimità del supposto larario. Il tempio, costruito a piccole pietre appena sbozzate, orientato con ingresso a est, si compone di un pronao e di una cella. Nella cella si conservano due basi in pietra calcare per colonne di legno e, nel mezzo, la fossa dei sacrifici θυσιαστήριον. Per l'architettura questo tempio può considerarsi come il succedaneo del *megaron miceneo* e il prototipo del tempio ellenico arcaico. La ceramica degli strati più bassi ci dice che la sua costruzione rimonta ad età protogreca. Era ornato con sculture in pietra tenera dipinta. Restano avanzi di *un fregio* esibente una pompa sacra di cavalieri, e parte di una importantissima statua di culto, che rappresenta una *dea* seduta sopra un trono, il quale poggia sopra un basamento ornato ai fianchi con leoni e cervi in rilievo, e inferiormente con altra figura di dea ritta. Il basamento, a quanto pare, era dunque sostenuto da pilastri o colonne. Questa statua di culto, che per lo stile deve riconnettersi con altre opere statuarie cretesi della prima metà del secolo VI, è importantissima perchè ci offre la più splendida conferma alla tradizione intorno alla primitiva scuola d'arte in Creta dei cosidetti *Dedalidi*.

La seconda comunicazione riguardò il *disco di Phaestos a caratteri pittografici* per la quale rimandiamo all'articolo dello stesso dott. Pernier in questo medesimo volume.

Il dott. G. Karo riferì intorno agli ultimi scavi di Pylos. A mezza giornata al sud di Olimpia, tra Samikon e Lepreon, il Doerpfeld nel 1907 trovò un'acropoli micenea, con palazzo quasi del tutto rovinato e tre tombe a tholos, che furono scavate negli anni 1907-1908. La posizione del luogo corrisponde a quella di Pylos di Triphylia nominata da Strabone. Le tre tombe erano distrutte e depredate, ma contenevano avanzi di suppellettile ricchissima,

[illegible] — specialmente un bel rospo granulato — di lapislazzuli, ametista, vetro, avorio, e specialmente un enorme quantità di ambra baltica, finemente lavorata, che attesta il commercio tra il Baltico e l'Adriatico, in quell'età remota. Le tombe sono tra le tholoi più arcaiche, come quelle di Vafio o di Thorikos, come lo attestano le freccie di selce ed i bellissimi vasi del cosiddetto « Palace style » di Cnosso. Per maggior schiarimento della sua comunicazione il dott. Karo presentò agl'intervenuti alcuni esemplari in facsimile degli oggetti ritrovati negli scavi.

Il coordinamento delle collezioni numismatiche e dei medaglieri fu il tema svolto dal dott. Serafino Ricci, direttore del R. Museo Numismatico e Medagliere di Brera in Milano. Il Ricci, osservando mancare una direzione sui medaglieri italiani, e quindi un indirizzo sia per gli acquisti, sia per l'illustrazione scientifica di essi, propose di agevolare il coordinamento fra le pubbliche collezioni: 1° con la scelta degli acquisti in modo da colmare reciprocamente le lacune almeno fra i medaglieri della regione eccettuate quelle collezioni locali che si desiderino complete; 2° con la pubblicazione pronta dei cataloghi delle pubbliche raccolte numismatiche; 3° col permettere cambi fra musei; 4° con la vendita dei duplicati sotto la responsabilità del direttore. Egli riconosce inoltre la necessità della nomina d'una commissione superiore di Numismatica (che potrebbe essere dedotta da quella centrale di archeologia e belle arti in Roma, rinvigorita con qualche altro elemento numismatico), la quale tratti tutte le questioni esclusivamente numismatiche, che si rendono via via più urgenti (fondo fisso per acquisti — regolamento per la circolazione internazionale delle monete — ispezione, riordinamento e illustrazione delle collezioni — vendita di duplicati — cambi — esposizioni a turno — insegnamento numismatico universitario — direzioni numismatiche regionali o campartimentali — scuola dell'arte della medaglia — pubblicazioni periodiche ufficiali — regolamento per l'esemplare d'obbligo delle medaglie nuove al Medagliere nazionale — regolamento pel ritrovo dei ripostigli e per le notizie archeologico-numismatiche, ecc.); tratti insomma tale Commissione tutto ciò che interessa l'incremento e lo studio delle pubbliche collezioni, il progresso dell'arte della medaglia e delle discipline numismatiche, in modo da mantenere viva la gloriosa tradizione numismatica italiana, che dura ininterrotta dal Petrarca a Vittorio Emanuele III. La Sezione approvò le osservazioni e fece suoi i voti del Ricci, invitando, su proposta del prof. Pigorini, il presidente prof. Milani, che gentilmente accettò, a farsi interprete dei desideri della Sezione del Congresso presso la Commissione superiore centrale di antichità e di belle arti in Roma, di cui egli fa parte.

Nell'ultima giornata del Congresso il Dr. Cultrera trattò la questione della *Opportunità di raccogliere nel R. Museo archeologico le antiche sculture di Firenze.* Cominciò col ricordare il voto, già espresso dal prof. Milani sin dal 1897 (cfr. Milani, *Museo topografico dell'Etruria*, Firenze-Roma, 1898, p. 10), che le raccolte statuarie degli Uffizi, di Palazzo Riccardi, di Palazzo Pitti, di Boboli, di Poggio Imperiale, di Castello e tante altre sparse per Firenze, fossero riunite e ordinate in un grande museo di scultura. Insistè sul fatto che quanti si sono oramai avvezzati a considerare le opere d'arte, non quali oggetti di ornamento, ma quali documenti storici e documenti di una delle più nobili ed espressive manifestazioni dello spirito umano, a Firenze, dinanzi alle numerose sculture antiche, a cui, salvo rare eccezioni, è assegnato un posto assolutamente in sott'ordine, non possono non provare un vero senso di pena; mentre ben poco perderebbero del loro carattere essenziale i palazzi e i luoghi che presentemente se ne adornano. Quando questi marmi formassero una sola grande collezione,

la città di Firenze si vedrebbe come per incanto arricchita di un tesoro inestimabile, del quale ora si conosce l'esistenza, ma non è possibile apprezzare la portata. Osservò che provvedimenti simili sarebbero desiderabili anche altrove, Roma non esclusa; ma notò altresì che a Roma la dispersione delle antiche sculture in vari luoghi della città, al di fuori delle grandi collezioni governative, pontificie, comunali e private, non presenta le proporzioni che si palesano a Firenze. Per Roma non mancano certo allo Stato compiti e doveri altissimi rispetto al complesso delle antiche opere plastiche che esso attualmente vi possiede e che dovrà possedervi in seguito, ma sono compiti di tutt'altro genere, che sarebbe oltremodo interessante e utile esporre e discutere in un congresso di dotti. Ma per ragioni di opportunità — trattandosi di argomenti molto delicati — credè meglio per il momento imporsi rispetto ad essi un doveroso riserbo. Accennando, infine, alla grave questione dei locali, ricordò come pur troppo si assista giornalmente a un fatto molto singolare: al sorgere, cioè, sempre di nuovi grandi palazzi, più o meno sontuosi destinati a sede di pubblici uffici, mentre nessun grande edifizio è stato finora costruito appositamente per un museo o per uno galleria. Eppure, se ci sono istituti che, per la stessa loro natura e per il loro scopo, richiederebbero locali comodi e decorosi, e ove una certa sontuosità artistica non sarebbe del tutto superflua, non vi è dubbio che siano proprio le gallerie e i musei. Invece con rincrescimento bisogna constatare come non ci sia verso di fare entrare pubblico e dirigenti la cosa pubblica in quest'ordine di idee, pur così ovvio, semplice ed evidente, e di far comprendere la sconvenienza che gallerie e particolarmente grandi musei, che per avventura non vantano un'origine antica o di non molto recente data, rimangano relegati nei corridoi e nelle celle di vecchi conventi.

La questione sollevata dal Cultrera diede

luogo a una larga discussione che terminò coll'approvazione del seguente ordine del giorno:

La Sezione XVIII del Congresso, considerando che le sculture antiche degli Uffizi devono essere restituite al loro naturale ambiente storico-artistico e collocate nel R. Museo Archeologico, ove già si trovano i bronzi;

« che tale collocamento, oltre a integrare un Museo di scultura antica giova anche allo studio ed alla comparazione delle opere di scultura moderna, talora disturbati da materiale eterogeneo;

« che è pratico iniziare tale trasporto da un gruppo di sculture la cui presenza al Museo giovi subito ad accrescerne le entrate, fa voti:

« che il gruppo dei Niobidi e le principali sculture d'interesse storico-artistico siano al più presto trasferiti dagli Uffici al R. Museo Archeologico ».

In seguito il prof. Milani trattò della necessità di istituire presso ciascuno dei principali centri di studi universitari, e particolarmente in Firenze, una raccolta di gessi come sussidio allo studio della storia dell'arte, e propose alla sezione il seguente ordine del giorno che venne approvato all'unanimità:

« Considerando che a prescindere da Roma, dove per le cure e premure personali del prof. Loewy è sorto il primo ed unico Museo dei Gessi degno di tal nome che siasi finora costituito in Italia;

« Considerando che, in tutti i principali centri di coltura fuori d'Italia si trova già da lungo tempo costituito o aggregato alle Università o agli Istituti d'arte un siffatto Museo;

« Considerando che se l'Italia possiede in cambio molte opere d'arte e Musei di coltura, questi non servono alla educazione artistica propriamente detta;

« Considerando che il Museo dei Gessi serve a una immediata educazione storico-artistica di tutte le classi sociali;

« fa voti che il nostro Governo si adoperi

[illegible] e al più presto in ogni maggior centro di pubblica coltura un siffatto Museo e che tra le città da dotarsi di un tale Museo sia favorita per prima Firenze, l'Atene d'Italia, la quale si trova così in arretrato da essere nei riguardi di tale istituzione rimasta a ciò che fece l'ultimo [illegible] di Toscana.

B. Nogara.

Onoranze a Luigi Pigorini.

Il 26 ottobre ultimo scorso, nell'aula magna dell'Università di Parma, è stata consegnata al nostro vicepresidente prof. Luigi Pigorini la grande medaglia d'oro che uno stuolo di amici, di ammiratori, di discepoli italiani e stranieri gli hanno offerta per ricordo del cinquantesimo anniversario dal primo ingresso di lui nell'amministrazione antiquaria dello Stato. Alla festa cordialmente affettuosa furono presenti le autorità cittadine e numerosi archeologi convenuti appositamente a Parma; innumerevoli furono poi le attestazioni di amicizia e di stima che giunsero in quel giorno all'illustre paletnologo nostro, a cominciare da quella altissima di S. M. il Re che volle nominarlo commendatore dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. La nostra Società ricorda con animo grato le insigni benemerenze del Pigorini verso la scienza, verso la scuola e verso la patria, le ricerche sue lunghe e fruttuose intorno alla primitiva civiltà di nostra gente, la creazione di due splendide collezioni nazionali preistorica ed etnografica in Roma, l'opera sua di maestro e di presidente della Scuola d'archeologia e invia a lui un saluto riverente e un augurio vivo e affettuoso.

Direttore responsabile: MARIANI prof. Lucio.

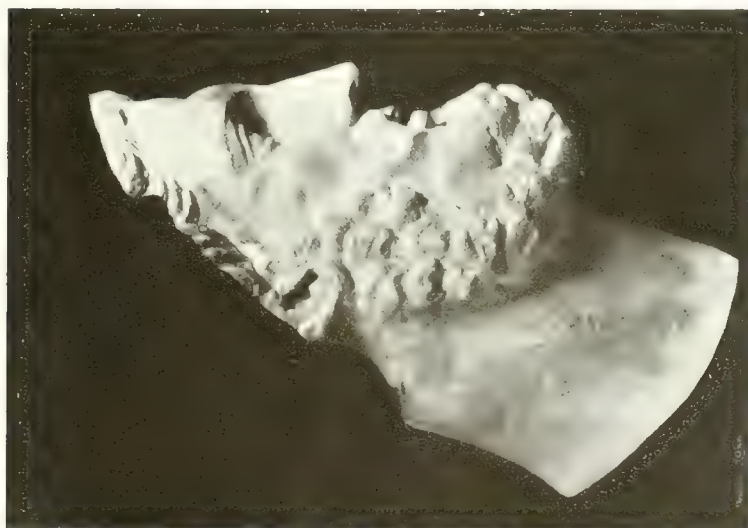
Roma — Tipografia dell'Unione Editrice, via Federico Cesi 45.

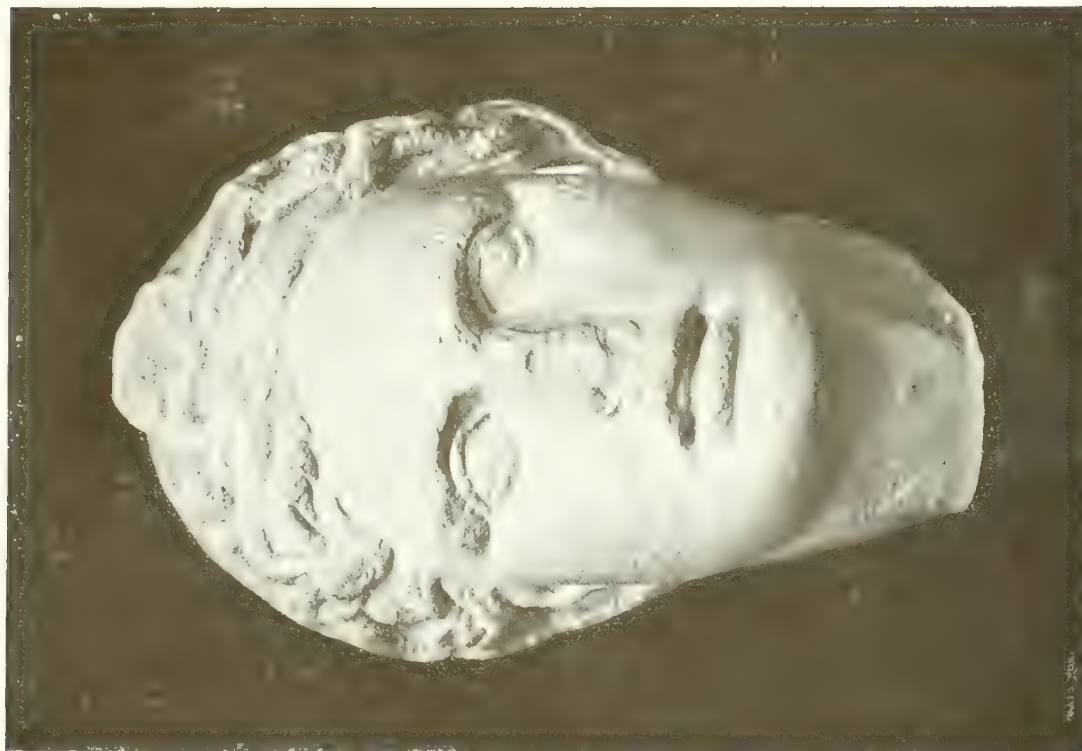
ERRATA CORRIGE.

A pag. 133, nota 2, è citato erroneamente per il *Munchner Jahrbuch*, l'anno 1897, invece del 1907; e quindi l'articolo del Loewy sull'*Emporium* è antecedente a quello del Furtwaengler.

ANTINOO - SILVANO

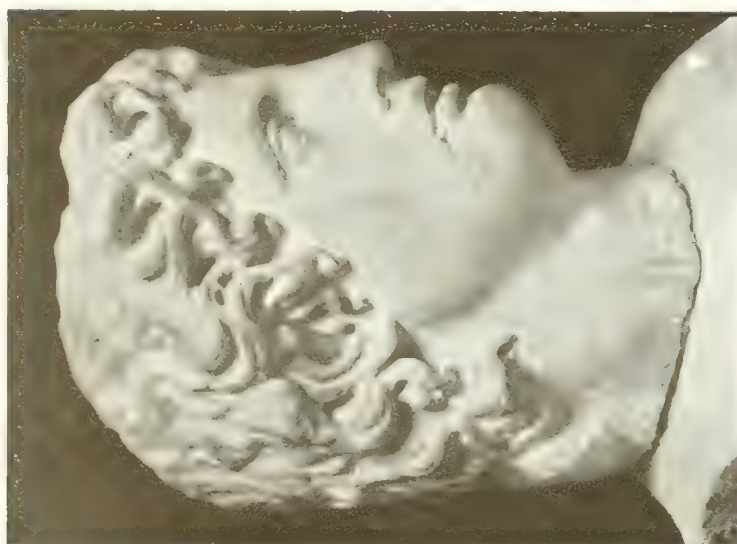
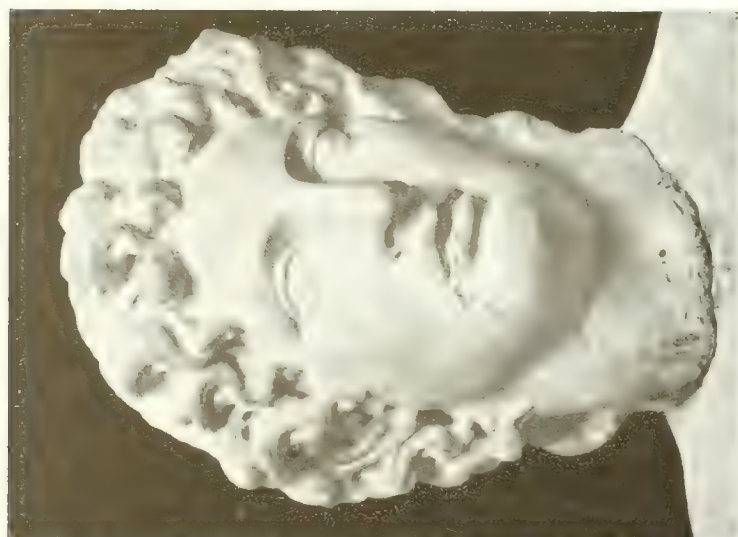
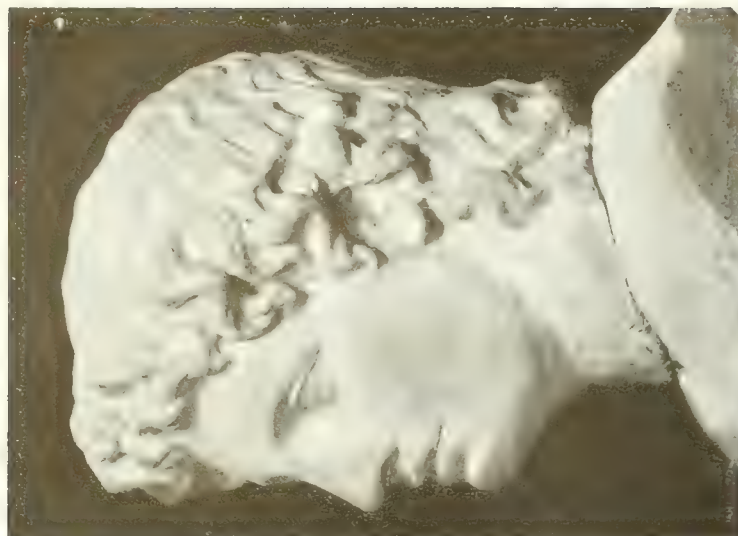
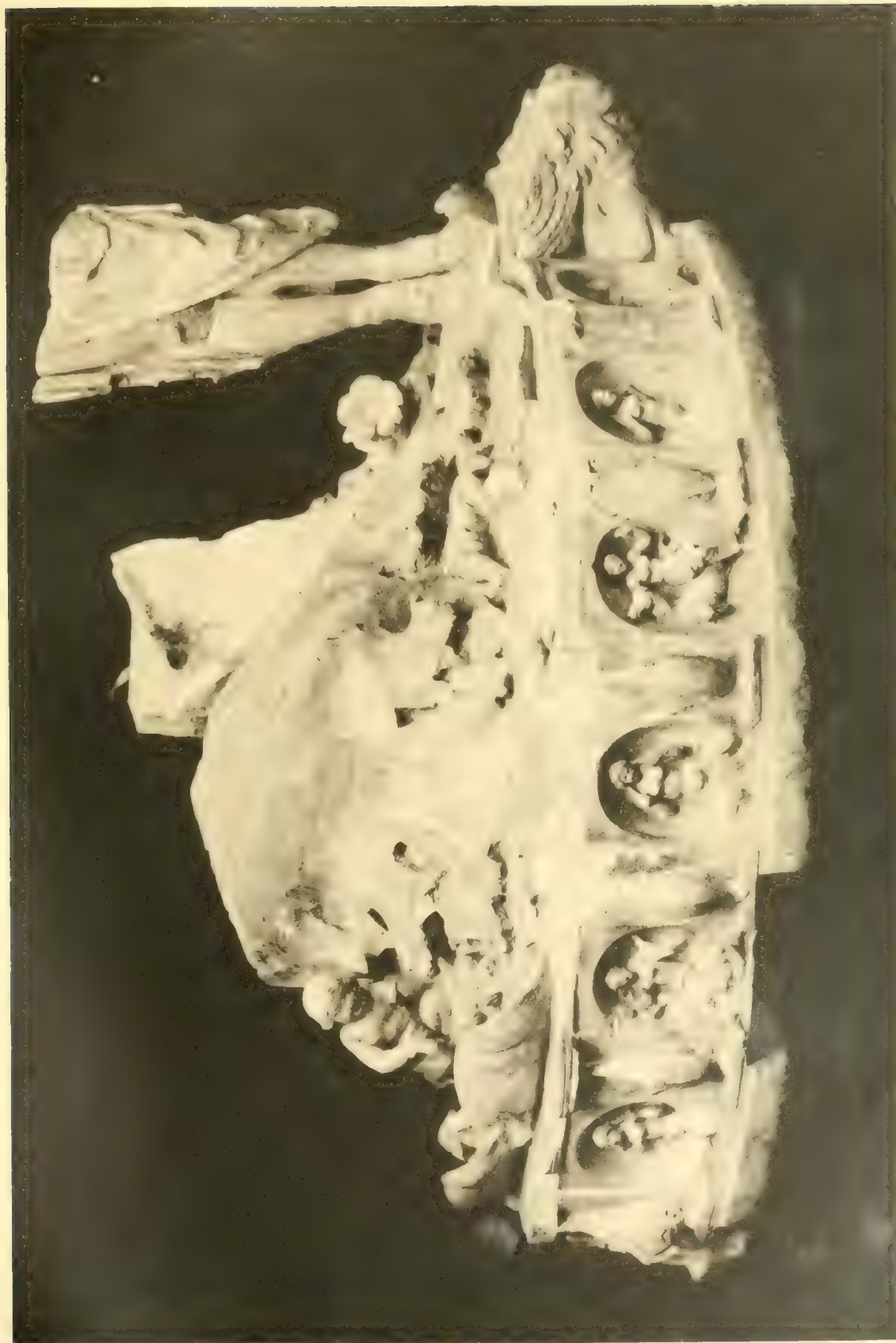
V F
SALVE·TV
NOVI
TE

Fotografia Faraglia

TESTA EROICA DEL MVSEO CAPITOLINO

Fotogr. Caldes.

TESTA FEMMINILE

TROVATA SUL LATO NORD DEL MAVSSOLEVM

TESTA DI APOLLINE A BASILEA

ALL'ARCHAEOL. ZEITUNG, [illegible], TAV. I

TESTA IDEALE NEL PALAZZO DE' CONSERVATORI

Fotografia Faraglia

LA BASE DI VILLA PATRIZI - MVSEO DELLE TERME

1. L'EDIFICIO DONDE PROVIENE IL DISCO, VEDUTO DA OVEST
2. IL MEDESIMO, VEDUTO DA EST

1. SCAVO DELL'EDIFICIO DOVE FU TROVATO IL DISCO, VEDUTO DA NORD-OVEST
2. VANO DOVE SI TROVÒ IL DISCO E FOSSETTE ADIACENTI, VEDUTE DA SUD-EST

IL DISCO DI PHAESTOS
APPENA LIBERATO DALLE INCROSTAZIONI PIÙ SUPERFICIALI
(RIDOTTO DI QUALCHE MILLIMETRO)

IL DISCO DI PHAESTOS

B

IL DISCO DI PHAESTOS

SOMMARIO